

VIOLETA PARRA



DESPUÉS DE VIVIR UN SIGLO



VIOLETA PARRA



DESPUÉS DE VIVIR UN SIGLO



En el documental *Violeta más viva que nunca*, el poeta Gonzalo Rojas llama a Violeta la estrella mayor de Chile, lo más grande, la síntesis perfecta. Esta elocuente descripción habla del sitial privilegiado que en la actualidad, por fin, ocupa Violeta Parra en nuestro país, después de muchos años injustos en los que su obra fue reconocida en el extranjero y prácticamente ignorada en Chile. Hoy, reconocemos a Violeta como la creadora que hizo de lo popular una expresión vanguardista, llena de potencia e identidad, pero también como un talento universal, singular y, quizás, irrepetible.

Violeta fue una mujer que logró articular en su arte corrientes divergentes, obligándonos a tomar conciencia sobre la diversidad territorial y cultural del país que, además de valorar sus saberes originarios, emplea sus recursos para pavimentar un camino hacia la comprensión y valoración de lo otro. Para ello, tendió un puente entre lo campesino y lo urbano, asumiendo las antiguas tradiciones instaladas en el mundo campesino, pero también, haciendo fluir y transformando un patrimonio cultural en diálogo con una conciencia crítica. Además, construyó un puente con el futuro, con las generaciones posteriores a ella, y también las actuales, que reconocen en Violeta Parra el canto valiente e irreverente que los conecta con su palabra, sus composiciones y su música.

Pero Violeta no se limitó a narrar costumbres y comunicar una filosofía, sino que también se preocupó de exponer, reflexionar y debatir sobre la situación política y social de la época que le tocó vivir, desarrollando una conciencia crítica, fruto de su profundo compromiso social. Contenedora de un sinfín de facetas, fue una figura tan brillante como compleja, que la convierte en terreno fértil para la creación y también para la reflexión. Para pensarla, pero también para pensarnos en ella como pueblo y país, e incluso como continente.

Profundizar en la obra y figura de Violeta Parra es un compromiso irrenunciable para el Gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), especialmente en el contexto de la conmemoración de los 100 años de su nacimiento. Un ejercicio que sabemos debe ser abordado desde una mirada transdiciplinaria, que nos permita trazar la complejidad de su influencia en el devenir cultural, artístico y patrimonial de nuestro país. Esta edición especial de Observatorio Cultural fue concebida para complementar otras publicaciones que el CNCA ha dedicado a Violeta este año, tales como un Cuaderno Pedagógico, con el objetivo de acercar la obra de Violeta y su historia a estudiantes de todo el ciclo escolar; y un cancionero de distribución masiva, de modo de poner a disposición de la ciudadanía un conjunto de algunas de las canciones más célebres de Violeta Parra.

Los artículos reunidos en esta publicación buscan dar cuenta de cómo Violeta Parra logró desarrollarse creativa e integralmente y, entre otras cosas, cuáles fueron sus contribuciones al enriquecimiento y la recuperación de nuestras culturas originarias y campesinas. Fueron invitados e invitadas con ese propósito Bernardo Subercaseaux, Sonia Montecino, Marisol García, Maximiliano Salinas, Paula Miranda, Elisa Loncon, Felipe Quijada, Gastón Soublette, Simón Palominos, Lorena Valdebenito, Juan Pablo González y Patricia Díaz-Inostroza, con el fin de reunir a voces destacadas y diversas del campo cultural chileno, capaces de encarnar el espíritu pluricultural y transdisciplinar de Violeta Parra.

En un año en que hemos celebrado a Violeta a lo largo de todo el país y en el extranjero —con actividades musicales, como la gira nacional que realizó el Bafona y el homenaje musical que se le dedicó en el Teatro Colón en Buenos Aires; el programa Violeta en mi barrio, en conjunto con el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, cuyo fin era dar a conocer la obra de Violeta y estimular a la ciudadanía a compartir sus creaciones; o las distintas exposiciones de su obra visual que se realizaron en diversos puntos del país— esta edición especial de Observatorio Cultural sirve para coronar todo lo realizado, invitando a sus lectores y lectoras a adentrarse en la obra de una, sino la más grande creadora de Chile.

La presente publicación también está dedicada a la memoria de Ángel Parra, como un homenaje y reconocimiento a su incalculable contribución a la cultura chilena y a su labor como garante, en conjunto con su hermana Isabel, del legado artístico de su madre. Su trabajo fue sin duda el mejor ejemplo de continuidad de la senda generosa y comprometida con el conocimiento popular de la cual Violeta fue precursora.

Ernesto Ottone Ramírez
Ministro Presidente | Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

UN MUSEO PARA SIEMPRE

Violeta Parra parece haber sabido, dando muestras de una envidiable lucidez y seguridad en su trabajo, que su obra trascendería su propio tiempo y espacio, y que el lugar natural para su preservación y cuidado habría de ser una institución pública. Le transmitió a sus hijos, Ángel e Isabel, su deseo de que su obra quedara en manos del pueblo de Chile, en poder de su "gente", el motor que la impulsaba a hacer lo que hacía.

Ese mandato fue recogido por Ángel e Isabel, quienes, durante muchos años, realizaron múltiples intentos y gestiones para que el sueño de un museo dedicado a la vida y obra de Violeta Parra se hiciera realidad. Con gran celo, atesoraron las arpilleras y pinturas de su madre, viajando con ellas y protegiéndolas de todo peligro en cada una de las singladuras que debieron enfrentar a lo largo de sus vidas, muchas de ellas dramáticas.

El pueblo ungió a la artista muy rápidamente; fue el conjunto de las instituciones el que se demoró en aquilatar su relevancia. Así, a pesar del indudable valor de la obra de Violeta, numerosas iniciativas quedaron en el camino, o peor, en nada. Sin embargo, la publicación de Obra Visual (2007) y la retrospectiva de su obra exhibida en el Centro Cultural Palacio La Moneda (2007-2012), sirvieron para que, por fin, Violeta Parra obtuviera el reconocimiento que por muchos años le había sido esquivo y para que, de una vez y para siempre, la sociedad la entendiera como una artista visual de la mayor envergadura y no solo como una "folclorista", esa restricción que por años la persiguió.

Durante el primer período presidencial de Michelle Bachelet se firmó el decreto que autorizó la construcción de un Museo Violeta Parra, aunque este solo fue inaugurado durante su segundo período presidencial, el 5 de octubre del 2015, en el marco de las celebraciones por el Día de la Música y los Músicos Chilenos, respondiendo a un anhelo que ya se había convertido en clamor. El museo se

nutrió de la generosa donación que sus hijos realizaron, en un acto filantrópico ejemplar. Desde ese momento, la afluencia de público no ha se ha detenido, superando, antes de cumplir su segundo año, 150.000 visitas.

La Fundación Museo Violeta Parra administra el museo, cuyo Directorio está presidido por Carlos Aldunate e integrado por Isabel Parra, Guillermo Miranda, el cantautor Manuel García, el alcalde de Santiago Felipe Alessandri, Ángel Cabeza y Javiera Parra. El financiamiento necesario para asegurar el funcionamiento adecuado y continuo del museo proviene del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, es decir, el Estado ha asumido la responsabilidad que le cabe en la preservación y promoción del legado de Violeta Parra. Sin embargo, este proyecto, cuya vocación pública e independencia son incuestionables, exige que se sumen nuevos actores privados que contribuyan a su financiamiento.

En vistas de que el museo hoy es financiando por el Estado, el Directorio decidió que todas las actividades —así como el acceso— serían gratuitas. Son cientos de miles los que han asistido a las visitas mediadas, a talleres educativos, a talleres generales, a la muestra de documentales, recitales, encuentros, seminarios, clases y salidas de la Maleta de Violeta, además de disfrutar de las salas de exhibición. El aporte público se devuelve con la gratuidad.

Los focos con los que trabaja el museo son acotados y realistas y abarcan todo el ciclo educativo, partiendo por la educación preescolar hasta llegar a la universitaria. Todos los contenidos que desarrolla son propios y se fundamentan en jornadas de reflexión, análisis internos, evaluaciones, reuniones de pauta y consultas expertas y ciudadanas.

El hecho de ser un museo tan joven lo pone en la vulnerable posición de tener muchos flancos abiertos, muchas líneas de trabajo, muchos desafíos, pero también le permite definir cómo ha de ser la fisonomía de una institución pública en esta época de debates y cuestionamientos varios. A sabiendas de que los recursos son limitados, la pregunta que debemos hacernos es por el sentido del museo, por justificar en su quehacer el privilegio de su existencia, la que debe abordar el equilibrio de la pulsión contemporánea y la tradición de la artista inspiradora.

El 4 de octubre del 2016, coincidiendo con el primer aniversario del museo, se dictaminó un mandato presidencial para celebrar el Año de Violeta Parra. La iniciativa ha sido liderada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y su planificación ha sido tremendamente exitosa, en tanto se ha sumado un contin-

gente muy importante de personas e instituciones, tanto en Chile como en el extranjero, trayendo consigo energía y visibilidad a esta conmemoración. En un país al que tanto le cuesta reconocer a sus brillantes artistas, es un soplo de esperanza el que Violeta Parra cuente con una institución que vele por preservar su legado y difundirlo y que se hayan realizado tantas actividades en su honor.

Un museo es un universo. Nace con la especificidad de cuidar un legado, pero muy luego se enfrenta al desafío de proyectarlo, promoverlo, difundirlo e insuflarle vitalidad y continuidad. En el libro de visitas del museo las palabras que más se repiten son "agradecimiento" y "emoción", lo que pone de manifiesto cuán inspiradora resulta la obra de Violeta en las nuevas generaciones, las que mantienen viva la poderosa llama de su paso por el mundo.

Cecilia García-Huidobro | Directora Ejecutiva Museo Violeta Parra



Violeta Parra (1917-1967) fue recopiladora de canciones y saberes, labor en la que se desempeñó prolija e incansablemente. Reinventó y resucitó un conjunto de tradiciones populares y, en su búsqueda se vinculó con la geografía humana y espiritual de su territorio. Fue en el encuentro con ese mundo, de angelitos y cantoras, de braseros y mistelas, de guitarrones y coplas pícaras, donde encontró la inspiración para sus canciones, décimas, óleos y arpilleras.

A cien años de su nacimiento, con esta publicación Observatorio Cultural rememora a Violeta Parra reflexionando críticamente sobre su obra. Las distintas perspectivas que se dan cita en *Violeta Parra, después de vivir un siglo* representan un crisol variado de enfoques y miradas que intentan explicar su figura y aproximarse a dimensiones de su trayectoria y de sus obras antes ignoradas.

En esa línea, destacamos el hallazgo de Paula Miranda y Elisa Loncon quienes comparten, en esta publicación, su más reciente investigación sobre la influencia de la cosmovisión mapuche en Violeta Parra, y el valor de su obra como un aporte al diálogo intercultural. Según Miranda, si bien algunos reconocían influencias de la música mapuche en algunas de sus canciones, faltaba una prueba que permitiera asegurar su vínculo con esa tradición. Hace tres años las académicas encontraron el eslabón que faltaba: cuatro cintas en las que Violeta Parra entrevista a siete cantores y recopila 39 cantos en mapuzugun interpretados por ellos. A partir de este descubrimiento comenzaron a reconstruir la historia, contextualizar su trabajo y valorar su impacto.

Las autoras proponen que la influencia mapuche se manifiesta en distintas dimensiones de su trabajo creativo. Para Miranda "Gracias a la vida" podría considerarse un *nguillatun*, porque es más que una canción, es un acto ritual de agradecimiento y sanación, que permite expresar, en distintas circunstancias, la gratitud y la posibilidad que la vida continúe, pese a todo. Por su parte, Elisa

Loncon establece que su canto expresa un profundo sentido de pertenencia a la raíz; su música, en ese sentido, cumpliría la importante misión de conectarnos con la naturaleza.

Para Violeta las comunidades mapuche, los cantores campesinos y los portadores de sabiduría popular, nunca representaron una "otredad" o una diferencia, sino que formaron parte de su propia cultura. Idea presente en el ensayo de Bernardo Subercaseaux, quien plantea que la investigación era una especie de introspección para ella, un proceso de autoconocimiento que sólo tuvo sentido cuando se trabajó en colectivo. Lo mismo puede apreciarse en su obra visual, en la que la relación con lo representado es simétrica. En esa línea, Felipe Quijada sugiere que las fuentes populares nunca constituyeron ilustraciones de una alteridad para Violeta.

Marisol García establece que Violeta Parra representa a un colectivo más que a un ser individual, porque es en su proceso creativo en el que despliega la tarea múltiple de quien se entendió a sí misma como recopiladora, aprendiz, divulgadora y creadora. Según García, la decisión de ubicarse en una continuidad le permitió a Violeta desenterrar tradiciones y recrearlas, a partir de sus propias circunstancias, en diálogo con la historia y lo político.

Violeta Parra fue una adelantada que comprendió lo que nadie más fue capaz de ver en su momento, dando vida a reformulaciones estéticas que tampoco se habían hecho. En ese ancho camino, encontró el alma de su tierra y encarnó el sentimiento de un pueblo, que con su canto representó la denuncia social y la voz de excluidos y marginados de su época.

Para Sonia Montecino, Violeta es una representante del "feminismo popular", que arranca de la experiencia y no es dictado por el sistema político-conceptual del feminismo chileno o latinoamericano, sino por la reflexión que nace de las vivencias femeninas al interior de una estructura de subordinaciones y mandatos de género androcéntricos. El resultado de esa reflexión es una clara conciencia de los principales nudos sociales que impedían que las mujeres pudieran ser autónomas, libres y creadoras.

El pensamiento político de Violeta Parra se fue radicalizando al constatar las duras injusticias que se vivían en el país. La vivencia del autoritarismo y la violencia de los poderosos hacia los desposeídos fue una experiencia que materializó en canciones con un profundo sentido de denuncia social.

Según Gastón Soublette —quién compartió con ella y colaboró con su trabajo—, Violeta cumpliría una misión semejante a la de una profetisa, es decir, intervenir en momentos críticos de la sociedad para recordar a los seres humanos las verdades fundamentales de la vida. En la misma línea, Maximiliano Salinas establece que, con los componentes de la sabiduría indígena y de la mística hispano-oriental, Violeta revela el esplendor del tiempo amoroso, gratificante y desmedido, y, por omisión, la desdicha del tiempo cruel, mal correspondido, particularmente explícito en la modernidad colonial euro-cristiana, silenciadora de cualquier génesis cultural divergente de la suya.

Tristemente, Violeta no fue comprendida en su tiempo; se infantilizó su figura por parte de la crítica de las artes visuales y, como expone Quijada, se la calificó de naif por sus pinturas y arpilleras, sin valorar su profundo conocimiento de las técnicas ancestrales. Lo mismo puede interpretarse de la indiferencia de un público esquivo que no fue capaz de entender su obra y menos acompañarla continuamente en su carpa, como ella soñaba. Siguiendo a Quijada, este sentimiento de desarraigo la transformó en una trashumante que vivió en un exilio permanente, no físico, sino temporal.

El carácter extemporáneo de Violeta Parra cobra sentido hoy al reflexionar sobre su legado en las generaciones más jóvenes, quienes admiran la consistencia, valentía y, por supuesto, su talento. Los múltiples puntos de fuga de su obra, su habilidad para superar las tensiones inherentes de una creación que intersecta tradición y vanguardia y su compromiso con los pueblos oprimidos, son características de una creadora que nos desafía constantemente a cuestionar al ser humano y su relación con el entorno.

A cien años de su nacimiento, Violeta Parra sigue viva. Vive en quienes hemos reconocido en ella un referente de creatividad, que con imperiosa voluntad fue capaz de remover la conciencia con un mensaje universal. Pues sus decires están tan bien dichos que no hay contradicción ante lo evidente, ante su verdad, una verdad que buscaba en los rincones de Chile, en la sabiduría popular y en su relación con las personas. Después de vivir un siglo, Violeta sigue abriendo un mundo de colores y posibilidades, invitándonos a revisitar su obra y a darle un nuevo sentido a su legado.

Observatorio Cultural | Departamento de Estudios.

ÍNDICE











VIOLETA PARRA: UNA VIDA Y UNA TRAYECTORIA (1917-1967)

BERNARDO SUBERCASEAUX

Licenciado en Literatura de la Universidad de Chile, Ph. D. en Lenguas y Literaturas Romances por la Universidad de Harvard. Docente e investigador del Departamento de Literatura y del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile y Director Académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma casa de estudios. Entre sus principales publicaciones destacan: *Desde la Colonia hasta el Bicentenario* (2010), *Historia de las ideas y la cultura en Chile* (2011), *Historia del libro en Chile. El mundo de los perros y la literatura* (2015) y *Simón Bolívar: un significante en disputa en la Venezuela Contemporánea* (2016).

El quiebre de la disonancia entre lo popular y lo masivo que logra la música de Violeta Parra, es resultado de una trayectoria biográfica y creativa que se conjuga con circunstancias históricas y sociales, y con la vivencia colectiva de un tiempo de utopía y de cambio social. Una peripecia que establece un puente entre lo campesino y lo urbano, entre la tradición y lo moderno, entre el folclor y la música comprometida. Violeta es una mujer puente, hacia atrás: al asumir la antigua tradición trovadoresca de la décima Esquivel, la tonada, el rescate del guitarrón, herencias instaladas en el mundo campesino del centro sur del país, y hacia adelante: haciendo fluir y transformando musicalmente ese patrimonio en diálogo siempre con su vida y con una conciencia crítica con el presente que le tocó vivir. Sus canciones "instalan poéticamente una diferencia social y cultural, a la vez que elaboran, desde una musicalidad ligada a lo campesino, una representación (y un punto de vista) de los sujetos populares en la moderna sociedad urbana" (Osorio, 2007), superando así los límites que definen a ambos mundos y conjugando un eje mixto campo-ciudad, que se prolongará en la Nueva Canción Chilena.

Su trayectoria se inicia en San Carlos, pequeña comunidad rural próxima a Chillán, donde su padre ejerció como profesor primario. Su recorrido creativo logró, en menos de cuatro décadas, un alto nivel de reconocimiento como expresión auténtica de identidad nacional, con plena fuerza artística y sociocultural. Cuatro etapas pueden distinguirse en su itinerario: la primera, corresponde a un aprendizaje no institucionalizado en su comunidad campesina; el canto y la música (rondas, cuecas, tonadas, chapecaos y periconas) forman para la niña que era entonces una experiencia de vida, tal como el olor de la manzanilla y boldo y el tejido

a bolillo. Se trata de una tradición no asumida racionalmente, sino que constituye parte natural de su medio ambiente y de su entorno. Esta primera etapa se proyecta posteriormente en sus décimas y creaciones como un mundo de inocencia feliz, y será también, en el futuro, un factor que en su labor de investigación y recopilación excluye la mirada externa; lo campesino no será nunca —como ocurre con el investigador académico— una "otredad", sino parte de su propia cultura. Para Violeta, entonces, la investigación era una forma de introspección.

Esa etapa inicial la rememora Nicanor Parra en su "Defensa de Violeta Parra", turbado por su recuerdo, como días dichosos, cuando su hermana tenía diez años.*

Para verte mejor cierro los ojos
Y retrocedo a los días felices
¿Sabes lo que estoy viendo?

Tu delantal estampado de maqui.
Tu delantal estampado de maqui
¡Río Cautín!
¡Lautaro!
¡Villa Alegre!
Año mil novecientos veinte y siete [...]

La segunda etapa abarca desde la adolescencia hasta fines de la década del cuarenta. Son los años en que su padre, Nicanor Parra Alarcón, profesor, pierde el trabajo durante el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), y la familia se dispersa. Como

* Todos los versos que se citan más adelante corresponden a este poema elegíaco de su hermano.

recuerda en sus décimas: “Fue tanta la dictadura que practicó este malvado/ que sufre el profesorado/ la más feroz quebradura.” Corresponde a un período en que ella se traslada a Santiago, una etapa de conocimiento y confrontación con la diversidad musical y cultural del país, con el tango, el bolero, el corrido, la polca y otros géneros en boga de música popular española. Canta en distintos locales nocturnos de barrios populares, forma con Hilda, en 1947, el dúo Las Hermanas Parra. Compone e interpreta desde valses hasta corridos, fandangos y seguidillas (Arévalo, H. et al., 1978). Son años —sobre todo cuando su padre pierde el trabajo— en que conoce de cerca la cara sucia de la pobreza, sus miserias y alevosías. Es la época en que recibe apoyo y consejo de su hermano Nicanor, que siempre la estimula y celebra sus talentos.

Pero ¿qué ocurría musicalmente en esos años? Es una pregunta que vale la pena abordar para precisar en qué sentido Violeta va instalando una diferencia cultural y social en un medio musical y social adverso, en que no se reconocía. En el terreno del folclor primaba en la capital la corriente agronacionalista (Torres, 2004), estilo musical y performativo representado por diversos conjuntos de huasos que interpretaban tonadas y cuecas, música considerada “típica”, de tendencia paisajística y melancólica, que evocaba con nostalgia y connotación social el mundo de la hacienda, desde el punto de vista del patrón. Grupos como Los Huasos de Chincolco (1921-1930), Los Cuatro Huasos (1927-1953), El Dúo Rey Silva (1935-1991), y Los Huasos Quincheros o Los Quincheros (1937-hasta el presente) interpretan también composiciones de contenido patriótico y de mesomúsica. Son grupos fundamentalmente masculinos, que recurren a la guitarra como instrumento casi único, utilizando la indumentaria de corte andaluz del huaso

elegante, con zapatos negros entaquillados (nunca con ojotas), sombrero de fieltro alón o chupalla almidonada, faja, poncho corto y de colores. En las primeras décadas del siglo XX, el huaso, como tipo humano transclase, fue una figura que la sensibilidad criollista, con Mariano Latorre a la cabeza, convirtió en ícono identitario del país.

En un contexto de rémoras nacionalistas, las tonadas dulzonas y cuecas tradicionales de estos grupos y otros similares, con arreglos y composiciones de autores como Osmán Pérez Freire (1880-1930) y Nicanor Molinare (1896-1957), fueron valoradas como portadoras de lo específicamente chileno. Su gran aceptación por parte de sectores mesocráticos y oligárquicos, los medios de comunicación y la incipiente industria musical, los convirtió en símbolo del folclor chileno y de la música campesina, aunque ninguno de sus integrantes tuviera ese origen. El músico Pedro Humberto Allende, en un artículo de 1935, realza la labor de Los Huasos de Chincolco, Los Cuatro Huasos y Los Campesinos, considerándolos auténticos representantes de nuestra música popular, y defensores de ella frente a la invasión de "tangos, rumbas y la música falseada de los negros norteamericanos" (Allende, 1935). Incluso Gabriela Mistral (1940) celebraba a Los Cuatro Huasos como "cuatro garridos garzones" que conectan a la audiencia directamente con el campo chileno. En ese ambiente Violeta Parra, campesina, "Tejedora a palillo y a bolillo/ Arregladora vieja de angelitos", recién avecindada en Santiago, con una voz distinta y no dulzona, deambulando en barrios y locales de tinte popular, debe haber vivido su yo artístico, ante el predominio del agronacionalismo, sintiéndose un bicho raro y diferente.

En una tercera etapa, cuando se empina en la treintena, Violeta se enfrenta a la autoproclamada universalidad de formas musicales y culturales dominantes en la capital y en los medios masivos, fundamentalmente en la radio, y emprende una vasta tarea de investigación, recopilación y recreación, para ampliar y reafirmar lo que el *bicho* encarnaba. Recorre distintos lugares del territorio y se enfrenta con cantoras campesinas que la reconocen como una de ellas y que comparten sus saberes tradicionales. "Ya llegó la Violetita" decía una de ellas, cuando aparecía la investigadora.

Es la etapa también poetizada por su hermano:

Jardinera
        locera
                costurera
[...]
Has recorrido toda la comarca
Desenterrando cántaros de greda
Y liberando pájaros cautivos
Entre las ramas.

Sus recorridos y estudios pertenecen, empero, a un plano muy diferente al *rigor mortis* de las investigaciones académicas. Casi sin apoyo institucional y temporalmente separada de sus hijos, transita por distintas zonas del país, desenterrando tradiciones campesinas y populares, de tinte religioso y secular, no para introducirlas en una campana de vidrio y preservarlas, sino para hacerlas "correr", recreándolas a partir de sus propias circunstancias personales y sociales, dialogando también con lo histórico político. "Ya está añejo" —dijo, en una oportunidad— "cantar a los arroyitos y a las florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufri-

miento del pueblo no puede pasar desatendido" (García, 2001). En esta perspectiva se distancia de la otra gran figura de la época, Margot Loyola. Margot tenía una visión purista del folclor, que propicia un respeto absoluto a la tradición. Para mejor perfilar y distinguir la perspectiva de Violeta resulta útil compararlas.

MARGOT LOYOLA Y VIOLETA PARRA

Ambas fueron recopiladoras e intérpretes destacadísimas que carecían de formación académica especializada (Violeta Parra era técnicamente una autodidacta), aunque ambas, sin embargo, en algún momento de su trayectoria encontraron apoyo en espacios universitarios, lo que les permitió proyectar sus recopilaciones a un plano nacional. Fue una situación que hoy día —con la rigidez de las normas y de los requisitos de ingreso a la academia en las "universidades tradicionales"— resultaría prácticamente imposible. Margot Loyola, ya desde la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta participó junto con su hermana en conciertos populares auspiciados por el Instituto de Investigaciones del Folclor Musical —creado en 1944 por Eugenio Pereira Salas, Carlos Lavín y Carlos Isamitt—, organismo que en convenio con RCA-Victor produjo un álbum de *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, en el que tuvo destacada participación Margot Loyola. Fue también docente durante catorce años en casi todas las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, y realizó, además, una gira con su hermana por todo el país (financiada por el Estado a través del Ministerio de Educación). Consultada sobre la gestión académica y su participación en el Instituto de la Universidad de Chile, en una entrevista de 1995, Margot Loyola respondió:

> [...] fue excelente, había grandes iniciativas. Se hicieron cosas muy importantes como el primer álbum de aires tradicionales y folclóricos de Chile. ...programas en grandes teatros a lo largo de todo el país, empezando por el Teatro Municipal de Santiago. La Sala Cervantes —que era un lugar para la música de cámara— también presentó programas de folklore (Ruiz, 1995).

A nada de eso tuvo ni podía en ese contexto académico haber tenido acceso Violeta Parra. Luego de intentar sin éxito en la Universidad de Chile, encontró su espacio y fue contratada en 1957 por la Universidad de Concepción, para realizar una recopilación de canciones y costumbres de la zona. En poco más de un año estaba inaugurando un Museo de Arte Folklórico Chileno en dos salas de la Facultad de Artes de la universidad. En los años del Rector Stitchkin, la Universidad de Concepción vivió un clima de extraordinaria actividad cultural. El poeta Gonzalo Rojas, encargado de extensión de la universidad, convocaba conferencias internacionales de escritores a las que asistían los autores más significativos de la generación del 38 y del 50; escritores latinoamericanos como Mariano Picón Salas, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, José María Arguedas, José Bianco, Carlos Fuentes, Mario Benedetti y Octavio Paz; los norteamericanos Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti; el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, entre otros. También figuras célebres de la ciencia como Linus Pauling y el profesor Alejandro Lipschutz. Bajo el amparo de la universidad se realizaron exposiciones de Nemesio Antúnez, Oswaldo Guayasamín, Eugenio Brito y Roberto Matta, así como Escuelas de Temporada, en las que participaron Violeta Parra, Santos Chávez, Nemesio Antúnez, José Balmes, Mario Carreño, Carlos Hermosilla e Inés Puyó. Además, se practicó el muralismo,

con obras como *El Despertar de América* del mexicano González Camarena o el mural de la farmacia Contreras Maluje, del chileno Julio Escámez. La propia Violeta Parra, en un encuentro de folcloristas, dialogaba con pares latinoamericanos como Efraín Best, Augusto Raúl Cortázar y Paulo de Carvalho Neto. En síntesis, una efervescencia en que una provincia que había estado históricamente al margen, pasó a ser un polo cultural del país. Y por su intermedio y a su amparo, Violeta Parra va ocupando un sitial diferente al que había ocupado hasta entonces.

Más tarde, solo en 1959, Violeta Parra será contratada por la Universidad de Chile para hacer una investigación sobre cantos folclóricos con Gastón Soublette. La reticencia de musicólogos y estudiosos del Instituto de Investigación del Folklore —como Eugenio Pereira Salas— para incorporar a Violeta Parra, frente a su preferencia por Margot Loyola, se debe a que ambas representaban dos visiones diferentes del folclor y de la música tradicional, dos concepciones en el fondo distintas de lo nacional popular. Mientras Margot Loyola tenía una visión purista del folclor, que propiciaba un rescate arqueológico y un respeto absoluto a la tradición, Violeta Parra era iconoclasta y se permitía transformaciones e interpretaciones personales de aquello que ella "desenterraba" en su trabajo de recopilación. La música y costumbres campesinas eran para ella una experiencia viva que no podía congelarse en una campana de vidrio, una parte integral de su medio ambiente, una tradición operante no racionalizada. Fue una estudiosa a su manera, recopiladora de la tradición campesina pero a la que hizo correr y fluir recreándola con una voz distinta, a veces hasta terrosa, pero siempre vinculada a su vida y a los avatares de la sociedad de la época.

Detrás de esta diferencia laten dos concepciones distintas de lo nacional popular. Para Margot Loyola —y en ello coincide con Eugenio Pereira Salas y los investigadores del Instituto de Investigación del Folklore Musical de la Universidad de Chile—, el folclor y la cultura popular son la expresión de la personalidad de un pueblo en el sentido de un patrimonio intocable que se debe preservar. Se trata de una postura próxima a la concepción romántica de lo popular, que concibe al pueblo como un todo homogéneo y autónomo, cuya creatividad espontánea sería la manifestación más alta de los valores humanos y la esencia pura de lo nacional; de allí la necesidad de rescatar el pensamiento, las costumbres y el folclor en sus fuentes originales y de preservarlas en toda su pureza con un respeto reverencial. Para Violeta Parra, en cambio —y ello se trasluce en sus creaciones—, lo popular no existe como una entidad metafísica a priori sino que se forma en la interacción de las relaciones sociales; se trata de una realidad viva, contaminada, puesto que en la interacción social lo nacional popular no sólo elabora contenidos de las condiciones de vida y trabajo de los sectores populares, sino que también resemantiza contenidos y lenguajes de otros sectores sociales, incluso provenientes de la llamada "alta cultura" (piénsese por ejemplo en los arreglos de "El gavilán", de una complejidad tonal próxima a la música docta).* Detrás de esta diferencia laten por una parte dos concepciones distintas de la identidad nacional, y también, una convivencia de la cantaautora chillaneja con un el imaginario político de transformación, de cambio tanto en el plano de lo humano como de la sociedad. Son posturas que probablemente explican la reticencia que tuvieron en la década del cuarenta y principios de los cincuenta los investigadores de la Universidad de

* Los diversos trabajos de Néstor García Canclini son fundamentales para comprender esta resemantización.

Chile para trabajar con Violeta Parra, y su inclinación y sintonía, en cambio, por Margot Loyola, aun cuando ambas son figuras centrales de la música y de la cultura popular chilena del siglo XX. La canción —decía Violeta— "es un pájaro sin plan de vuelo que odia las matemáticas y ama los remolinos." Su aporte, señaló en una ocasión José María Arguedas, radica "en haber transformado una categoría segregante, como es el folclor, en una unificante, como es el arte." Apuntaba, así, hacia una última etapa en su trayectoria artística, que culminará en 1967 con su suicidio.

NEOFOLCLOR, CULTURA DE MASAS Y MESOMÚSICA

¿Cuál es el ambiente musical y artístico al que se enfrenta Violeta en la década del cincuenta y comienzos de los sesenta, cuando se difunden sus primeras composiciones y se vislumbran los antecedentes de la Nueva Canción Chilena? El ambiente folclórico capitalino de la primera mitad del siglo se va ampliando hacia otros derroteros. A comienzos de la década del sesenta, influenciados por conjuntos argentinos como Los Chalchaleros y Los Fronterizos, surgen conjuntos que se distancian de los códigos y del formato que caracterizaba a la canción agronacionalista. Se trata de conjuntos que se distinguen por arreglos musicales estilizados, que introducen distintas voces y tonalidades, y el famoso tatareo del *dubi-dubi-dubi-du*, conjuntos que reemplazan el traje de huaso por el smoking o por tenidas urbanas elegantes, y que usan la guitarra pero también el arpa y otros instrumentos. Se trata, entre otros, de Los Cuatro Cuartos (1962-1985), Las Cuatro Brujas (1963-) y Los de Las Condes (1964-1972). Compositores e intérpretes como Pedro Messone, el Chino Urquidi (creador de Los Cuatro Cuartos) y Willy Bascuñán, son las figuras más destacadas y constituyen la base de lo que se conoce como neofolclor. A este

movimiento, que tiene raíces folclóricas, pero que incorpora nuevos instrumentos, armonías y voces, se acercan por breve lapso compositores e intérpretes como Rolando Alarcón, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez e incluso Víctor Jara. Perciben al neofolclor como un espacio de afirmación de los valores nacionales frente a una escena comercial dominada por conjuntos que usaban la guitarra eléctrica y seguían a Elvis Presley. Fueron años en que algunos intérpretes "agringaban" sus nombres y apellidos, como un Patricio Núñez que se convirtió en "Pat Henry y los Diablos Azules" (1963-1969), los Hermanos Carrasco en los "Carr Twins", y Peter Mociulski en "Peter Rock". También conjuntos de apellidos locales que se bautizaban como "Los Blue Splendor" (1963), a pesar de que cantaban en español (aprovechando el auge de la Nueva Ola). En este contexto "agringado", se dio a comienzos de los sesenta una aproximación al neofolclor por parte de Rolando Alarcón, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez y Víctor Jara, pero fue una etapa muy breve. Ya en 1964, en la campaña presidencial en que fue abanderado de la izquierda Salvador Allende, y luego de que en 1965 se fundara La Peña de los Parra, los compositores e intérpretes mencionados se alejan del neofolclor, manifestando una visión crítica del mismo, al tiempo que reconocen en Violeta Parra y en Atahualpa Yupanqui los precursores de lo que estaban llevando a cabo.

Los propios cultores de la Nueva Canción han explicado esta distancia, según Osvaldo Rodríguez (1984):

Mientras el neofolklore seguía adelante con sus pompas de jabón y sus multicolores fantasías, a nosotros nos empezaron a buscar los universitarios, nos llamaron y comenzaron a causar polémicas [...] entonces empezamos a sustentar posiciones, a hablar de la penetración

cultural imperialista, e íbamos abriendo brecha contra viento y marea [...] contra los medios de información... contra la censura [...] cantábamos en centros universitarios, en peñas, en centros de trabajo.

Son años en que se vive, desde 1959, la "época de gloria" de la Revolución Cubana, en que la Guerra de Vietnam (1964-1975) es percibida como la lucha de David contra Goliat, una década en que se instaura el marxismo de cátedra en las universidades, en que los actores sociales —sobre todo trabajadores, estudiantes y campesinos— incrementan su presencia pública, y en que los jóvenes, intelectuales y artistas, viven con la sensación de que la revolución y la segunda independencia de América Latina son fenómenos que se encuentran a la vuelta de la esquina. Un contexto en el que la tercera candidatura presidencial de Salvador Allende fue vista por todo el continente como un desafío a la dominación norteamericana. En este escenario, intérpretes y compositores, todos citadinos, perciben al agronacionalismo y al neofolclor como una "música bálsamo que cumple un papel desmovilizador", que procura ocultar las heridas sociales y apartar a los trabajadores de sus ansias y reivindicaciones. Son canciones que idealizan el campo, que le cantan a la china de trenzas negras, al álamo huacho, a la nostalgia del arroyo, a la tranquera, a las tinajas de greda, a la vieja casa de campo (siempre la casa patronal), canciones que promueven —dice Patricio Manns (1978)— una imagen "paternal y bondadosa del terrateniente", destinada a "perpetuar la tradición de las familias sirvientes que nacen, viven y mueren en las haciendas patriarcales."

En cuanto a cultura de masas y mesomúsica, son los años del auge de la Nueva Ola, movimiento que ocupa entre 1958 y 1970, gracias a la radio y luego de la televisión, un lugar preponderante en el espacio público y mediático de la música.

Es en este contexto que Violeta Parra, desde mediados de la década de los cincuenta hasta 1967, desde sus 35 y hasta sus 50 años, despliega una muy diversa e intensa labor creativa, de difusión y promoción tanto en Chile como en el extranjero. Fue la etapa en que compuso e interpretó la mayoría de sus composiciones, alrededor de 150, abarcando o sintetizando de manera magistral las diversas regiones y componentes folclóricos desenterrados en sus recorridos por el país. Composiciones que abarcan desde temas de amor doliente hasta temas sociales, de denuncia a la pobreza y la injusticia; temas del folclor tradicional, del canto a lo humano y a lo divino; temas instrumentales nortinos; temas con armonías complejas similares a las de la música docta; temas insuflados del alma y del drama mapuche; temas en que se manifiesta la religiosidad popular y la mirada burlesca hacia la Iglesia oficial; temas, en fin, vinculados a sus propias vivencias de madre y de mujer. Algunas de sus canciones son compuestas en colaboración con Luis Advis, con Patricio Manns, con sus hijos Ángel e Isabel; utiliza también letras de Pablo Neruda, de Gonzalo Rojas y de Nicanor Parra. Entre 1954 y 1957 compone "Casamiento de negros", "Los burgueses", "Hace falta un guerrillero", "Yo canto la diferencia", "Santiago penando está", "La jardinera", "La Juana Rosa", "Parabienes al revés"; entre 1960 y 1963, "El pueblo paseaba sus banderas rojas", "La carta", "¿Qué dirá el Santo Padre?", "Hasta cuándo", "Arauco tiene una pena", "El guillatún", "Porque los pobres no tienen", "Según el favor del viento";

entre 1964 y 1965, "Cachimbo", "Camanchaca", "Corazón maldito", "Maldigo del alto cielo", "Los pueblos americanos", "Rin del angelito" y "Gracias a la vida". Paralelamente, Violeta realiza su obra pictórica en el formato de arpilleras bordadas con lana de formas y colores sorprendentes; también escribe su autobiografía, utilizando la modalidad de las décimas, propias de los payadores, de los poetas populares y de la tradición hispana. Fue también en esta última etapa que Violeta lleva su canto a los locales nocturnos de París (1955-1956; 1961-1965), lo que será, como señala Rodrigo Torres (2004), "la base del tipo de evento y *performance* musical… más característico… en el desarrollo de la Nueva Canción Chilena: las peñas." Cristalizó así un "nuevo ritual de comunión entre cantor y público," anulando las distancias "que los separaba en el formato de los grandes espectáculos en teatros y auditorios."

Violeta Parra logra de esta manera transmitir el conocimiento que emanaba de sus fuentes campesinas y populares, compartiéndolas a través de una voz distinta y renovada. Su obra y legado ético, su canto de irreverencia y denuncia, su recreación festiva de la tradición, su manejo intuitivo de complejidades musicales, su creatividad poética, serán con el tiempo (no siempre fue así) reconocidas como la base de la Nueva Canción Chilena. Su obra y su voz, aunque son propias, son también compartidas, en la medida que proyectan el mundo popular campesino y urbano, entendido como tradición, como elaboración de las propias condiciones de vida, de sus penas, trabajos y alegrías; se trata de una voz desenfadada y sin servilismo con partidos o doctrinas, composiciones casi nunca vinculadas directamente a la política

contingente, pero que siempre están en contacto con su biografía y la vida social, desocultando aspectos inéditos de la identidad popular chilena.

VIOLETA PARRA Y LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

La obra de Violeta tiene muchos puntos de contacto con la Nueva Canción Chilena, pero también algunas diferencias. Ambas se abren a distintas corrientes musicales en un imaginario de cambio y transformación de la sociedad. Pero vale la pena también señalar algunas diferencias para mejor situar la especificidad de la cantora chillaneja. De partida casi todos los intérpretes y conjuntos de la Nueva Canción provienen de un mundo urbano y de sectores medios y universitarios. Por otra parte hay una diferencia respecto a la variable política. De allí que los propios cultores de la Nueva Canción la hayan bautizado, como la madre arisca y tierna del movimiento. "Arisca" apunta a cierto carácter áspero, a que se percibía en ella cierta distancia y falta de afabilidad. Aun cuando Violeta era, como dice Nicanor, "un corderillo disfrazado de lobo", su obra se vincula dialógicamente con la variable política de un modo diferente. Ello explica en la década del sesenta una mirada de reojo entre los conjuntos partidariamente comprometidos; era inimaginable que conjuntos como Quilapayún compartieran un escenario con la autora chillaneja, distanciamiento que se va a diluir después de su muerte.

Cabe, en este sentido, hacer una distinción entre el concepto de la *política* y de *lo político*. La política tiene que ver básicamente con las acciones y luchas por el ejercicio del poder. En un sentido restrictivo, con alcanzar el gobierno y con el manejo de la máquina del Estado. Es el ámbito de lo fáctico, de lo partidario e instrumental.

Lo político en cambio apunta al espacio en que el ser humano se relaciona y dialoga con otros. En que el imaginario alimenta horizontes de expectativas y utopías, en que se hace presente lo deseable frente a lo realmente existente. Si bien la política y lo político son instancias interrelacionadas, la distinción resulta necesaria. Hoy en día, por ejemplo, puede afirmarse, tanto para Chile como para América Latina, que en la opinión pública y en la academia hay un descrédito de la política como acción fáctica y ejercicio del poder, pero no así de lo político ni menos con respecto a la reflexión sobre ello. A partir de esta distinción se hace patente una diferencia entre la obra musical de Violeta y la del movimiento de la Nueva Canción, aunque cuando este último fue un grupo abierto y de gran variedad y versatilidad musical, un sector de su producción se instala plenamente en la dimensión de la política, de lo fáctico e inmediato. Factor que ha sido reconocido por sus propios cultores cuando afirman que en la década de los sesenta el movimiento pretendió constituirse "en un arma político-cultural en la lucha por la conquista del poder, y luego en la década de los setenta en un arma de apoyo al Gobierno y al programa de la Unidad Popular" (Arévalo, H., et al., 1978). Postura que se refleja en una serie de composiciones contingentes e instrumentales como "Las cuarenta medidas" de Richard Rojas; "El canto del programa", interpretado por Inti-illimani; "La cueca de la organización" de Ángel Parra; "Parando los tijerales", "El desabastecimiento", "Las casitas del barrio alto" y "Lindo es ser voluntario" de Víctor Jara; "Ahora si el cobre es chileno" de Payo Grondona; "La marcha de la producción", cantada por Quilapayún; "Póngale el hombro mijito" y "La hormiga vecina" de Isabel Parra; "Canto al trabajo voluntario" de Osvaldo Rodríguez; "El que no salta es momio", "Onofre sí, Frei" y "Vox populi, páralo, páralo" de Sergio

Ortega y Quilapayún, esta última ejemplifica bien el tono contingente y de batalla de este tipo de composiciones (Arévalo, H. et al., 1978). En términos comparativos, en cambio, se puede señalar que las composiciones de Violeta habitan el terreno de lo político y no de la política en el sentido de canciones instrumentales y hasta cierto punto partidistas, una producción en general menos perdurable y de menor logro musical, cercana al género del *jingle*.

Aun cuando la Nueva Canción Chilena alcanza su carta de ciudadanía en 1969 (dos años después de la muerte de Violeta), con ocasión del primer encuentro y festival que con esta denominación organizó la Vicerrectoría de la Universidad Católica de Santiago (a instancias del periodista y productor radial Ricardo García) sus antecedentes y su presencia datan de mucho antes. "La presencia de Violeta Parra es como una estrella que jamás se apaga" —señala Víctor Jara— [...] "Violeta, que desgraciadamente no vive para ver este fruto de su trabajo, nos marcó el camino; nosotros no hacemos más que continuarlo y darle... la vivencia del proceso actual" (García, 2001).

Todos los cultores reconocen a Violeta Parra como la madre —a la vez tierna y arisca— de la Nueva Canción. Fue ella —dicen— quien desde la década del cincuenta rescató y le dio contenido al género de la tonada, con canciones como "Yo canto a la diferencia", revitalizando un género que había sido estilizado y desvitalizado por los movimientos anteriores. Fue ella la que recuperó ritmos olvidados como el cachimbo, propio de la zona de Tarapacá, estructura rítmica que más tarde será utilizada por la mayoría de los intérpretes de la Nueva Canción; fue ella la que integró en sus canciones motivos y contenidos propios de la religiosidad popular (de los oprimidos); la que se aproxima a través de su propia creati-

vidad a la música docta a través de canciones de gran complejidad sonora como "El gavilán"; fue ella, en fin, la que recreó motivos de las canciones revolucionarias de la guerra civil española. Como dice un integrante del conjunto Inti-illimani:

> Con Violeta Parra nace la personalidad madre de este movimiento [...] con Violeta se crea la primera peña [se refiere probablemente a la de sus hijos]. Violeta entrega investigación folklórica, recreación, elaboración y abstracción, ampliando así las posibilidades creativas de todos los demás artistas (Arévalo, et al., 1978).

Ambos, Violeta y la Nueva Canción, tienen una postura crítica sobre la música de mercado extranjera porque carece de nacionalidad e implica una penetración cultural. Son canciones altamente digeribles e interesadamente condescendientes. Se critica, en definitiva, a la música popular de raíz folclórica tradicional y a la música popular de consumo porque carecen de conciencia crítica frente a la pobreza y a la injusticia que reina en el continente, y porque no opinan ni se comprometen con la transformación de esa realidad. Son perspectivas que obedecen claramente a una matriz de pensamiento político alimentada por acontecimientos internacionales como la Guerra de Vietnam y la Revolución Cubana, fenómenos que alertaron a las conciencias frente a lo que se percibía como imperialismo cultural. Perspectivas de apreciación musical que no sólo se dan en Chile, sino también en otros países del continente, particularmente en Argentina, Uruguay, Brasil y Cuba, donde emergen corrientes musicales paralelas a la Nueva Canción, como el movimiento del Nuevo Cancionero y la Nueva Canción en Argentina y Uruguay, el movimiento liderado por Chico Buarque en Brasil y la Nueva Trova en Cuba.

Es en este contexto va a ser realzada la obra y personalidad de Violeta Parra. Pero no todo fue fácil para ella, casi podría decirse, que, tal como Gabriela Mistral, logró primero un reconocimiento en el extranjero que en su propio país. Un Chile donde encontró, como recuerda Nicanor Parra, todo tipo de trabas para instalarse y desarrollar su arte que ya en su última etapa era múltiple: arpilleras, pintura, música y poesía en décimas.

Pero los secretarios no te quieren
Y te cierran la puerta de tu casa
Y te declaran la guerra a muerte
Viola doliente.

Porque tú no te vistes de payaso
Porque tú no te compras ni te vendes
Porque hablas la lengua de la tierra
Viola chilensis.

¡Porqué tú los aclaras en el acto!

Cómo van a quererte
Me pregunto
Cuando son unos tristes funcionarios
Grises como las piedras del desierto

ETAPA FINAL Y POST MORTEM

Tal como hemos señalado, desde mediados de los cincuenta hasta 1967 (fecha de su muerte), fue la etapa más fructífera en términos de obra musical (recuérdese sus *Últimas composiciones*) y diversidad creativa. Son los años en que realiza su obra pictórica en

el formato de arpilleras bordadas con lana de formas y colores sorprendentes; también escribe su autobiografía, utilizando la décima propia de los poetas populares y de la tradición hispana. Fue también en esta última etapa que Violeta lleva su canto a los locales nocturnos de París (1955-1956; 1961-1965), lo que será, como señala Rodrigo Torres (2004), "la base del tipo de evento y *performance* musical… más característico… en el desarrollo de la Nueva Canción Chilena: las peñas." Son los años también de la Carpa de la Reina, de un reconocimiento a medias que se va a generalizar solo después de su muerte.

Serán, como ya señalamos su obra y legado ético (la Viola "ni se compra ni se vende"), su canto de irreverencia y denuncia, su recreación festiva de la tradición, su manejo intuitivo de complejidades musicales, su creatividad poética, serán con el tiempo (no siempre fue así) reconocidas como la base de la Nueva Canción Chilena. Su obra y su voz aunque son propias, son también compartidas, en la medida que proyectan el mundo popular campesino y urbano, entendido como tradición, como elaboración de las propias condiciones de vida, de sus penas, trabajos y alegrías; de su trayectoria emerge una Violeta Parra que conjuga la tradición con lo moderno, el campo con lo urbano, un personaje siempre fiel a sus emociones, que no se ata ni a las convenciones, ni a los partidos ni a lo panfletario, una Violeta que fue al mismo tiempo contestaria, comprometida y creativa. No es casual que algunas bandas juveniles —una de ellas le rinde un homenaje oblicuo bautizándose *Violeta Perra*— consideren a la cantautora, que jamás compuso o interpretó rock, no solo como la madre arisca de la Nueva Canción Chilena, sino también como la primera rockera del país. Hecho curioso, considerando que Violeta frente "a la

insistente tendencia a adoptar modelos de prestigio europeos y norteamericanos en detrimento de lo autóctono" (Millares, 2000), se empeñó por relevar y proyectar tanto en el país como en extranjero la tradición propia. Lo que se rescata al concebirla como primera rockera del país, va sin embargo más allá de la dimensión musical, apunta más bien a una valoración por parte de la juventud de un espíritu irreverente, contestatario, que no se presta para negociar valores o principios en provecho propio o con cálculos instrumentales.

Pueden, por último, distinguirse tres momentos post mortem con respecto a su figura y obra: un primer momento, desde 1967 hasta 1973, en que su legado es valorizado y recuperado por distintos actores de la Nueva Canción Chilena. Un segundo momento, sobre todo entre 1973 y 1982, etapa del toque de queda y la censura previa, en que su obra y su legado va a ser pisoteado (incluso la dictadura toma preso a su hijo Ángel). Luego, desde 1990, con la recuperación de la democracia y hasta el día de hoy, su obra musical, poética y plástica y su vida van a ser rescatadas y ascendentemente valoradas como plena fuerza sociocultural e identitaria, ocupando junto a Pablo Neruda y Gabriela Mistral un sitial privilegiado en el imaginario del país.*

* Felizmente, hasta ahora, no manoseada por la industria cultural y el consumo, como ha sido el caso de Frida Kahlo y Che Guevara, a quienes la industria cultural y la cultura de masas han degradado al utilizar sus figuras como publicidad y valor agregado para todo tipo de ropa y objetos. Es de esperar que con Violeta Parra no ocurra lo mismo.

Arévalo, H., Carrasco, E., Castillo, P., Cherubito, M., Dávalos, E., Manns, P., Ortega, S., Parra, I., Parra, A., Rodríguez, O., Salinas, O., Stein y H., García., F. (1978) Discusión sobre la música chilena
Araucaria de Chile, 2(2), 111-173.

García, J. (2001)
Nueva Canción Chilena
[Exclusivo en línea]
Sección Chilena del Cancionero.

Manns, P. (1978)
Violeta Parra. La guitarra indócil
Madrid: Júcar.

Millares, S. (2000)
Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra
Anales de Literatura Chilena, 1(1), 167-179.

Mistral, G. (1940, 1 de diciembre)
La música americana de los cuatro huasos
El Mercurio.

Osorio, J. (2007)
Modernidad, tradición, espacio político y Nueva Canción Chilena
(Tesis de Magíster, Universidad de Chile, Santiago).

Rodríguez, O. (1984)
Cantores que reflexionan
Madrid: Literatura Americana Reunida.

Ruiz, A. (1995)
Conversando con Margot Loyola
Revista Musical Chilena, 49(183), 11-59.

Torres, R. (2004)
Cantar la diferencia
Violeta Parra y la canción chilena
Revista Musical Chilena, 58(201), 53-73.

Varas, G. y González, J. (2005)
En busca de la música chilena
Santiago: Catalonia.









RUNRUNES Y ALBERTÍOS/MADRES Y JARDINERAS

APUNTES PARA UNA LECTURA DE LOS IMAGINARIOS DE GÉNERO EN ALGUNOS ESCRITOS DE VIOLETA PARRA

SONIA MONTECINO

Antropóloga. Profesora titular del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Doctora en Antropología por la Universidad de Leiden, Holanda. Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanidades en 2013. Es autora de *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno* (1992), *Mitos de Chile. Diccionario de Seres, Magias y Encantos* (2005) y *Cocinas mestizas de Chile. La Olla Deleitosa* (2005), entre otros.

Abordar los imaginarios de género, es decir las construcciones simbólicas de lo femenino y masculino,* presentes en parte de la obra poética de Violeta Parra, es un primer intento por develar los modos en que esas categorías representadas por hombres y mujeres se configuran, recrean y se fracturan en sus escritos. Se trata de una aproximación embrionaria, y sustentada en una lectura desde la antropología del género a algunos de los textos compilados en *Poesía. Violeta Parra* (2016), y que persigue dar cuenta del semblante, del dibujo asomado y de la arquitectura emocional del sistema sexo/género que se trasluce en su apuesta escritural para decir el mundo, su mundo y el de los personajes que la circundan. No es una mirada erudita sobre la creadora, sino una observación de los posibles significados (o torsiones) de género que bordan algunas de sus imágenes escritas (muchas de ellas también cantadas) y las nociones de poder y despoder que de ellas se desprenden, así como del juego de posiciones que adoptan los sujetos femeninos y masculinos en su discurso poético. Comprendemos, de este modo, el tejido de su escritura como documento de un archivo personal** que va diseñando, modu-

* Entendemos los imaginarios de género como un sistema que opera en dos direcciones, por un lado desde las construcciones sociales de las categorías de femenino y masculino, y por el otro, a partir de los discursos construidos desde las intersecciones personales y subjetivas de esos imaginarios sociales experimentados por los sujetos mujeres y hombres que los recrean, asumen o trasgreden produciendo nuevas representaciones o desajustando las dominantes. Imelda Vega postula la existencia de un imaginario femenino en tanto "conjunto de imágenes, símbolos, representaciones míticas de la mujer, producida por las propias mujeres como expresión de su particular forma de existencia como grupo dentro de una sociedad" (Vega, 1990, p.12).

** Verónica Stedile (2012 y 2014) ha planteado una lectura completa de la obra de Violeta Parra desde la perspectiva de un archivo abierto, toda vez que no existe un espacio de reunión de todos sus documentos: ellos están dispersos y seguramente muchos son desconocidos. Esto obliga a un análisis siempre provisorio de la producción escritural y visual de la autora. En este caso, usamos la noción de archivo personal como repositorio situado en la vida de un sujeto, en el que memoria y creación conforman un conjunto de datos producidos y almacenados por este en su trayecto biográfico (de escribir la vida).

lando y produciendo un sistema de significaciones en torno a los contenidos de los términos hombre y mujer, así como sus múltiples pliegues y transmutaciones.

Nuestra propuesta es un primer ejercicio de reflexión sobre las relaciones de género que emergen a partir de la lectura de algunos textos de la autora, y cuyo valor e interés radica en una multiplicidad de ámbitos. Por un lado, porque es el punto de vista de una mujer que nace en el Chile de inicios del siglo XX, en el seno de un universo campesino-mestizo, y por ello es portadora de una mirada doble de género y clase.* Si pensamos que normalmente lo que domina en el ámbito literario de ese siglo son las visiones ilustradas de las mujeres de las clases altas y medias, el ejercicio de escudriñar en los textos de Violeta Parra arroja experiencias y matices que rompen con esas voces y hacen posible escuchar las modulaciones de un lugar "otro". Asimismo, el influjo de la autora como cantante —y su peso en la ruptura de los órdenes tradicionales de la música folclórica— y su popularidad transversal, hace aún más relevante conocer el imaginario de género que mora en sus textos poéticos y en sus canciones más conocidas. De ese modo, emprender el camino que sugerimos equivale a transitar por las sinuosidades de una perspectiva anclada en la noción de

* La discusión sobre el carácter "popular" de la obra de la autora ha sido planteado por Agosín y Blackburn (1988), así como las interrogantes respecto al lugar de su enunciación: si habla desde "el pueblo" o desde una voz propia que combina lo culto con lo popular. Desde nuestra perspectiva entendemos que los imaginarios de género que ella produce (o reproduce) no son los de las clases altas ni medias; su genealogía y biografía la hacen depositaria de una experiencia social ligada a lo rural, la provincia y al mundo campesino, así como a su desplazamiento (migración campo-ciudad). Desde ese lugar, es nuestra hipótesis, Violeta Parra trasciende las dimensiones estructurales de su condición, sin abandonar la tradición cultural campesina-mestiza, haciendo de ella la fuente de su poder creativo personal y de su andar en la vida, configurando un cosmos donde lo particular es universal y donde lo local adquirirá un sentido general.

bio-grafía (vida que se escribe), cuya marca central es la pluma creadora (y la voz) de una mujer situada en una época, un género y una clase que, re-tejiendo la cultura que le tocó habitar, atraviesa el tiempo, reverberando y espejeando aún con sus representaciones, quiebres y sentidos un imaginario sobre lo femenino y masculino.

PLURALIDADES FEMENINAS

LA MATERNIDAD

Rasgo femenino, sitio de llegada y muchas veces de destino, la maternidad chilena, y latinoamericana, ha estado marcada por la centralidad de la madre y su prole en la reproducción de la vida social. La obra creativa de Violeta Parra no escapa a esa impronta, aunque la dota de nuevos giros y complejas significaciones. En "El día de tu cumpleaños" se pueden escuchar lo ecos del marianismo popular y mestizo: es la celebración de la madre por el aniversario del nacimiento de su hijo, que "redondeó" el año, un hecho tenido como "cosa muy principal" que se debe festejar y, de algún modo, consagrar. Se trata de una madre que no tiene qué dar al hijo (¿una madre pobre?), pero que puede brindarle los rayos del sol, el lucero y una posición: "que te sienten a la mesa y al la'o de tu mamá". En esa mesa se despliegan dos alimentos: la mistela y la tortilla candeal; y un deseo superlativo. La madre, en su felicidad conmemorativa, desea embanderar con banderas "colora's" el país entero, de norte a sur, para casi venerar al vástago y desearle "por la voluntad del cielo,/ ¡qué vivas cien años más!". La imagen de la Virgen con el hijo-Cristo espejea en esta relación filial que ensalza el nacimiento y que convoca el vino (la mistela) y el pan (la tortilla candeal) como símbolos de una memoria de resurrección

y muerte (la eucaristía).* Bebiendo del cristianismo popular (Salinas, 1987)** la madre celebra la existencia de este hijo, encontrando en ello una alegría que debe ser compensada con los regalos de la naturaleza, con alimentos emblemáticos del campo (como transfiguraciones cristianas) y en un gesto que abarca la nación entera, politizando (el rojo de las banderas) y colectivizando el sentimiento maternal. De ese modo, ternura y desmesura de lo materno que concibe al hijo y la vida como sagrada,*** son los corolarios de un cumpleaños filial.

Pero, si este hijo se construye y valora, en un claro sentido mariano, como símbolo de la vida y la alegría, hay una potencial mujer-madre que desea tener uno guerrillero, al que llamaría Manuel Rodríguez (el héroe patrio), como se enuncia en "Hace falta un guerrillero". En una clara politización de la maternidad, ella desea enseñarle al vástago "lo que se tiene que hacer/ cuando nos venden la patria", con la esperanza de que "mi hijo habrá de nacer/ con una espada en la mano/ y el corazón de Manuel". La madre virtual tiene como modelo masculino al guerrillero y se queja de que "no hay ni uno que valga/ la pena en este momento" y que aun cuando

* Resulta interesante esta operación metafórica pues retoma la tradición culinaria campesina de las mistelas (aguardiente con algún fruto seco) y la tortilla de rescoldo, característica de las mesas rurales y mestizas, situándolas como bien, ofrenda y regalo preciado para el hijo. Con ello, la autora "pone en valor" las preparaciones del mundo campesino (subalterno) homologándolas al pan y al vino en tanto símbolos de los rituales católicos dominantes.

** El autor pone el acento sobre el carácter mestizo de la herencia religiosa colonial presente en Chile, formada por elementos católicos, platónicos, hebreos, musulmanes y sufís.

*** Hay que señalar que estamos frente a un juego donde la hablante es la madre concreta de un hijo que cumple un año de nacer, pero al mismo tiempo dialoga con este como si se tratara del Niño Dios: "yo te vengo a celebrar" y "que te sienten a la mesa y al la'o de tu mamá" dan pistas de un tránsito: de madre terrenal a madre celestial en una alegoría sagrada y profana al mismo tiempo.

Manuel Rodríguez murió traicionado, “no podrán matarlo/ jamás en mi pensamiento”. “Embarazada” mentalmente del histórico guerrillero chileno, la hablante de alguna manera es también su madre, su memoria y su potencial reproductora. Maternidad, así, “puesta al servicio” de una causa, configurada en una suerte de vientre mesiánico que produce a un redentor que vive y muere eternamente en el cuerpo y la psiquis de la mujer-madre. Podríamos decir, entonces, que en este caso la política maternal no se aleja del marianismo: detrás de la idea de que Chile carece de un hombre-héroe que se sacrifique por una patria que está hambrienta, vendida e indefensa, una mujer convertida en madre puede cambiar ese destino con su poder normativo y genésico. Manuel Rodríguez puede ser equiparado a Cristo por haber sido traicionado, por sus dimensiones sacrificiales y por sus funciones históricas (el paso de un orden a otro); pero lo realmente importante es que tras ellos (Manuel y Cristo) están las madres, la potestad de lo femenino que los produce y anima en una amplificación y sobrevaloración de lo materno en tanto punto de partida de la obra y trascendencia de los hombres en la sociedad.*

* No podemos pasar por el alto el hecho de que estas madres de Violeta Parra lo son siempre de un hijo, no de una hija, de una mujer que ocupe un lugar relevante en la vida social o personal. En esta dirección podríamos conjeturar que su visión es androcéntrica y deja a las mujeres solo el valor de convertirse ellas mismas en madres que reproducen hombres importantes.

LA ABANDONADA

La figura de la mujer que ha sido abandonada por su amado está presente en muchos de los poemas y letras de las canciones de Violeta Parra, así como el hondo sufrimiento y el turbulento estado existencial que suscita el desamparo afectivo ("Maldigo del alto cielo" es un ícono al respecto).* La jardinera representa a la mujer que debe olvidar y curarse de una pérdida, teniendo que hacer el duelo que significa la ausencia de lo querido. Y no lo hace desde la posición de la víctima que se inmoviliza en su angustia y en su dolor, sino más bien de quien trueca la desdicha en un acto creativo: "para olvidarme de ti/ voy a cultivar la tierra". Sabedora de las propiedades de las plantas y las flores, en un gesto de curandera, machi y meica, la mujer se auto-sanará de cada uno de los sentimientos que contiene el "mal de amor": la tristeza se cura con violetas azules; la pasión con clavelinas rojas; la incerteza del amor con manzanillones blancos; el recuerdo se disipará con pensamientos; el mal dormir con amapolas; las penas con cogollo de toronjil. La jardinera, curandera de sí misma contrarresta el abandono amoroso activando su poder con el dominio y conocimientos que posee de la naturaleza. A pesar de ello no está completamente blindada, y abriga la esperanza de que el amado se arrepienta y retorne, algo que puede suceder cuando ella no esté. Ante esa posibilidad, la mujer ofrece su propio poder curativo: el jardín que ha plantado puede sanar al mismo abandonador-amado. En un afecto trascendente, casi en una posición de superioridad

* Úrsula San Cristóbal (2013) sostiene en su análisis del dolor femenino en la obra de Violeta Parra: "Así, todo lo que amamos de una persona no es más que una proyección de los ideales a los que nuestra fibra más íntima aspira (amor narcisista). De ahí se explica que el fracaso amoroso duela tanto, porque significa el fracaso de todos nuestros sueños y aspiraciones, y la muerte es vista como una salida para esta desesperante situación, pero también como un triunfo para la pasión que ha dirigido las acciones..." (p.15).

moral, lo femenino, aunque doliente, se impone sobre lo masculino: la jardinera está enraizada en un espacio de saber-poder que la legítima y desde el cual puede ser magnánima, incluso con quien la desampara. La figura de la curandera campesina y popular espejea en esta imagen de la mujer que maneja los secretos de las plantas* y en su capacidad y autonomía para domeñar el dolor que produce el desafecto.

LA DESOBEDIENTE

La vertiente de lo femenino que se insubordina y transgrede las normas establecidas** es sin duda una constante en la biografía y en la producción artística de Violeta Parra. Podríamos decir que en muchas de sus obras se puede leer una suerte de "feminismo popular", arrancado de la experiencia, de un rupturismo que no es dictado por el sistema político-conceptual del feminismo chileno o latinoamericano, pero sí por la reflexión que nace de las vivencias femeninas al interior de una estructura de subordinaciones y mandatos de género androcéntricos. El resultado de esa reflexión es una clara conciencia de los principales nudos sociales que impedían que las mujeres pudieran ser autónomas, libres y creadoras. Es así como en "Yo también quiero casarme" nos enfrentamos con la figura femenina que quiere salirse de los moldes, descalzarse del destino matrimonial entendido como una prisión, utilizando para su negativa un argumento poderoso: el deseo y la imperfección masculina. La hablante declara querer ser

* Pero también se pueden percibir los reflejos de la Virgen y su asociación con diversas flores, cuya trama simbólica se relaciona con sus cualidades (pureza, dolor: azucenas y lirios respectivamente) y con las de su hijo (las rosas rojas de la pasión).

** El trabajo de Carla Pinochet (2010) es una de las primeras y escasas lecturas de género que encontramos sobre la autora.

igual que las demás mujeres y casarse, sin embargo "joven a mi gusto/ yo no he podido encontrar" y por ello piensa que "Mejor, será, señores/ que me quede sin casar/y no caer en la trampa, por toda una eternidad". De este modo, el matrimonio aparece como una celada, una farsa; pero también como cepo* y engaño. Entonces, a "los señores" (es interesante esta apelación a los hombres como escuchas de su razonamiento) les explicará, con humor, sus consideraciones, todas ellas relacionadas con la pluralidad de características masculinas y sus inconvenientes. Así, un hombre lindo deberá ser cuidado como joya (es decir, que no se lo roben las demás mujeres), y un feo, "un demonio/ que no se puede mirar"; un rico estará lleno de vanidad y un pobre será un despreciado "por toda la vecindad". Si es un hombre grande, gigante, tampoco se le podrá mirar y si es chico, será un juguete no respetado; si gordo dará mucho calor como una estufa, y si flaco, un pescado sin sabor. Será, entonces, la prudencia la que aconseje a la mujer a no casarse, a no caer en la "trampa" de una unión que lleva a la prisión eterna. De este modo, las oposiciones que construyen al género masculino ligadas al cuerpo (lo bello y lo feo, lo gordo y lo flaco, lo alto y lo bajo) y a la posición de clase (rico y pobre) son esgrimidas como impedimentos para casarse. Ninguna de las masculinidades insertas en ese sistema de significación dual la complacen, colman su gusto, ni satisfacen sus aspiraciones de pareja. La propuesta es entonces romper con el destino-trampa y no casarse, no ser la "elegida" (la mujer pasiva) sino tomar partido desde una posición activa guiada por el deseo, trocando así el orden establecido. Por cierto, este quiebre con los

* La palabra "trampa" alude a la idea de engaño, pero también a la de lazo y red. En su primera acepción es "Artificio de caza que atrapa a un animal y lo retiene" y, también, "Ardid para burlar o perjudicar a alguien" (Trampa [s.f].En *Diccionario de la Lengua Española* [23a ed].

mandatos de género tradicionales se deriva de las consecuencias de los propios modelos masculinos, desplegados en encrucijadas y oposiciones, que imposibilitan que ese deseo se consume y que la seducción haga su trabajo en pos de una relación de pareja satisfactoria que lleve a la conyugalidad como horizonte.

En "Verso por matrimonio" escuchamos las resonancias de esas cavilaciones y las efectos para una mujer que, aun teniendo conciencia de "la trampa" ha caído en ella. En primer lugar, nos enfrentamos al enamoramiento como engaño, la figura masculina es adjetivada como "gandul" (un flojo, un vago, un ocioso, como define el *Diccionario de la Lengua Española*), un ferroviario que jura amarla eternamente y que: "me lleva muy dulce y tierno/ atá' con una libreta/ y condenó a la Violeta/ por diez años de infierno". Ella se había fascinado con su "chaqueta nueva de cuero", con la imagen del joven conductor, de la "gran maquinaria" que maneja (de su poder sobre la técnica). Pero el "gran maquinista" resultó ser un simple "limpia'or" y, de paso, un mentiroso que la cautivó con su significante. En segundo lugar, se hace visible la toma de conciencia de su condición subordinada y de la resistencia ante ella: "montá' en el macho" intenta domesticarlo, pero el hombre no acepta ese cambio de rol y lo desafía refugiándose en la borrachera y en la farra. Luego de diez años la mujer decide "cortar la huincha" "y para salvar el sentí'o/ volví a tomar la guitarra;/ con fuerza Violeta Parra/ y al hombro con dos chiquillos/ se fue para Maitencillo/ a cortarse las amarras".

Se recupera, entonces, la figura de la mujer desobediente y que dejando al marido, pero no a los hijos, tal como la jardinera, busca en la creación (tomar la guitarra, cultivar la tierra) una sutura a la frustración amorosa, a la incompatibilidad de pareja. La autono-

mía femenina prevalece, y como corolario evidente está la idea de que es mejor no casarse, pero al mismo tiempo que si por engaño sucede, es posible romper las cadenas y liberarse de la trampa. Sin embargo, la mujer-madre desligada de la conyugalidad no desampara ni renuncia a sus hijos y emprende con ellos el camino de la emancipación. Este modelo femenino, desobediente en lo nupcial, pero respetuoso de lo materno, resplandece en el imaginario de género que construye Violeta Parra y se emparenta con el marianismo mestizo como sustrato cultural chileno. Si "Nadie se ha muerto de amor/ ni por cariño fingido/ ni por perder el marido/ ni por supuesta traición", es la verdad flagrante de que la mujer no necesita ni al afecto, ni a un cónyuge para definirse como tal, "el mundo es una estación/ del tren de los sinsabores/pero las hieles mayores/ no son cosa tan simple" nos indica que hay otras amarguras femeninas que sí son importantes y que se instalan en las honduras de las vivencias de género.

"Cuando yo salí de aquí" es la expresión más prístina de esas hieles mayores y de la profundidad de la identidad materna, así como de las culpas por una transgresión a ese mandato: la mujer-madre viaja, se ausenta —por una oferta de trabajo— y su guagua muere, por lo cual "el mundo será testigo/ que hei de pagar esta falta". A cargo de la "mamita luna" la dejó, la bautizó "pa' que no quedara mora", pero nada sirvió para que a su regreso ella estuviera viva. La petición de perdón está dirigida a la Virgen María, a la "gran Señora"; pero al mismo tiempo que clama indulgencia, alega ser inocente, pues "lo sabe toda la gente/ de que no soi mala maire;/ nunca pa'ella faltó el aire/ ni el agua de la virtiente". La culpa y el perdón irán atados de la mano por la maternidad: dejar a la hija y "causar" su muerte/convicción de ser una buena madre, respecti-

vamente, dan cuenta de la contradicción mariana. Teniendo a lo materno como núcleo de la identidad femenina, una ausencia prolongada en el cotidiano es una "falla" al modelo (la ruptura); pero al mismo tiempo hay conciencia plena de cumplir con todas las exigencias de esa condición. Es interesante señalar que en "Cuando yo salí de aquí" se convoca y dialoga con las imágenes mestizas de la "mamita luna" y de la Virgen María (la gran Señora), es decir con las madres sobrenaturales, celestiales, cristianas e indígenas. En el imaginario mapuche la luna, sabemos, tutela lo femenino (*küllén kuzé*) y fue encomendada especialmente para cuidar a la guagua, fracasando en su labor (es decir, no sirvió su eficacia simbólica) y por ello se pide clemencia a la Virgen. Asolada por el dolor, la madre se siente en "pecado mortal" y vive asediada por el recuerdo de la hija, dejando eso sí un registro inmortal de su padecer ("ha de quedar en la historia/ mi pena y mi sufrimiento").

Pero la sutura a esa infinita aflicción materna emergerá desde el consuelo que da la tradición campesina a la muerte de los niños(as) y guaguas. En "Rosita se fue a los cielos" somos testigos de su conversión en angelito, de su entrada al paraíso, del cobijo que le da la Virgen del Carmelo, el ángel guardián y todos los seres divinos que pueblan el cielo. La madre le pide a Rosita que le cuente lo glorioso de su fin para darle paciencia y valor "condescendencia/ y resignación infinita", asimismo que podrá ver "que en los suelos/ marcha tu maire querida,/ tú irás en su compañída/ en forma de mariposa/ para cuidar afanosa/ cuando se sient'afligida". Al despedirse de su "niñita de mis amores" la madre entra por un momento al cielo* y se asegura de que en esa "...mansión/ a su

* Este viajar al cielo por parte de los vivos es un tópico mapuche presente en sus relatos míticos y en las experiencias oníricas de muchas personas. Constituye, sin duda, parte de la tradición mestiza en la que se formó Violeta Parra.

derecha el Señor/ con todo el apostolado/ y allí el vergel encantado/ del angelario mayor" estará su hijita querida. De ese modo, el duelo se va cerrando y la madre, con su guagüita en lo más alto de la jerarquía celestial, podrá contar ahora con su protección. Mutada en mariposa, Rosita cumplirá la función de una "angelita" que está "ausente en las alturas del cielo", es decir, ha dejado de morar en la tierra para hacerlo en el "mundo de arriba", semejante a la perspectiva mapuche del *wenumapu*.*

LAS VARIACIONES MASCULINAS
CONSTELACIONES FAMILIARES

En los textos autobiográficos de Violeta Parra encontramos las imágenes masculinas de los abuelos materno y paterno, así como del padre, conformando un conjunto de siluetas viriles que emergen desde el contexto genealógico y que marcan de algún modo los imaginarios de género de la autora. Desde el archivo experiencial, los trazos de estos hombres dibujan algunos tipos de masculinidades que habitaron su memoria y su obra.

En "Aquí presento a mi abuelo" comparece José Calixto, padre de su padre. Se trata de alguien que "no era un ñato petizo", es decir, un abuelo que ocupaba una posición alta en las jerarquías sociales por ser conocedor de las leyes y que, además, "hablaba lengua de reyes". Un hombre elegantemente vestido, en cuya mesa se comían pejerreyes,** respetado, amistoso y con tintes heroicos y nacionales: "defendiendo el tricolor/ el año setentainueve". Este abuelo reside en la ciudad, en Chillán, en un gran caserón y es un "propietario" que educa a su hijo y lo envía a aprender música. En

* "Tierra del cielo", lugar donde residen los espíritus de los muertos.

** Se trata de un plato preciado en el universo culinario de la zona central chilena.

el día de su santo se evidencia su poder económico y su prestigio social, celebrando una fiesta con abundancia de comida,* bailes y muchos(as) invitados(as) (calificados de ricos "perfumosos y altaneros" a la hora de relacionarse con los niños de la parentela pobre del festejado).

En contraste, el abuelo materno representa la imagen del hombre campesino, pobre, pero esforzado trabajador. En "Mi abuelo por parte e'maire" se describe la masculinidad inquilina cumpliendo las múltiples tareas del "obliga'o": caballerizo, viñatero, rondín, jardinero y hortalicero. Ricardo Sandoval es comparado con Juan Bautista pues tiene ojos azules y el pelo rubio, es un hombre buenmozo que cuando monta a caballo "no hay niña que no lo mire,/ ni vieja que no suspire/ por detrasito e' mi abuela". Comprometido con su vasta prole, le lleva el sustento a costa de una infatigable y sacrificial labor. Sin embargo, no depende solo de él la reproducción del núcleo doméstico, pues ella es compartida con una abuela que cría a los hijos y también "pollos de raza", saca miel, limpia trigo y cosecha perejil. Emerge acá un registro de las relaciones complementarias de género en el mundo campesino de la zona central chilena, un equilibrio entre femenino y masculino —quizás el único que aparece en los textos de Violeta Parra seleccionados para esta lectura— que contrasta con los desajustes y desacoples presentes en las otras relaciones escenificadas en sus textos.

La comparación entre las imágenes de los abuelos, muestra una oposición masculina: el hombre rico/el hombre pobre que tiene como correlato espacial ciudad/campo y como trasfondo cultural el de letrado/iletrado. Ambos modelos de lo masculino comparten

* El sacrificio de una res corona el banquete del día de San José.

el rasgo de ser padres presentes que no abandonan a los hijos y están involucrados con ellos y con su sustento. Estos modelos de género y clase ponen en escena dos tipos de masculinidades y cuerpos: el hombre rico brilla por su elegancia (corbata de rosa) y el hombre pobre por su belleza blanqueada (ojos azules y pelo claro), semejante a la de un "arcángel". Como en un juego de compensaciones el masculino pobre está tocado por la belleza de lo divino* y es asemejado a las figuras del panteón cristiano: "Al verlo a primera vista/ parece mi lindo abuelo/ algún arcángel del cielo/ gemelo de Juan Bautista".

AMBIVALENCIA Y BORRACHERA

Si los hombres-abuelos emergen unívocos en sus cualidades, el carácter del padre conjuntarán polos contradictorios, tal como se aprecia en "Defectos, mañas y gracias". La masculinidad paterna alberga lo negativo y lo positivo. Por un lado, es un hombre respetado, un profesor que posee prestigio público; pero también un borracho que "ocasionaba desgracias" y se rodeaba de amigos que influían en su "tomatera". Sin embargo, cuando estaba sobrio, era un padre colaborador y afectuoso. Su masculinidad entonces se debatía entre ejercer la paternidad puertas adentro y la sociabilidad alcoholizada puertas afuera, la que repercutía, por cierto, en la primera. Sin duda es un modelo conocido en Chile y América Latina: una masculinidad que se forja en el beber y se construye en la colectividad de los borrachos, en esa suerte de hermandad de hombres que surge en la embriaguez y que, llevada

* Esta asociación del pobre con lo que reluce y lo divino está también presente en el relato "El sueño del pongo" (1965) del escritor peruano José María Arguedas.

al extremo , provoca quiebres y desgracias familiares.* Pero como leemos en "Su nombre era como el oro", las negatividades se contrarrestan con las cualidades físicas y afectivas ("flaco, elegante y moreno/ de trato fino y galante") e intelectuales (de pensamiento fecundo) y se desvanecen con un hombre tan gracioso que "vuelve las horas segundos".

Dentro de estos modelos de masculinidades ambivalentes, "Don Dominguito Aguilera" aparece como otro paradigma de la irresponsabilidad y la ebriedad festiva. Es un campesino que trabaja todo el año en sus viñas y siembras; pero es "...un calavera/ famoso de punt'a cabo.../ de farra en los bodegones/ malgasta lo que ha ganado". Sus diez hijos lo interpelan, pero nada lo altera en su camino de juergas, pues está "perdido en una pasión/ que no se mira al espejo/ por no encontrarse el pellejo/ plisado como un acordeón". El tratamiento de "don" expresa que el respeto personal no se rompe por su ser "calavera", y el apelativo de "Dominguito" es sinónimo de la mirada afectiva que produce esta masculinidad tarambana, pero que no renuncia a su familia, a pesar de tensionarla con su naturaleza indisciplinada.

* Esto se expresa así: "En fiestas de tomatina/ mi taita vende la tierra/ con lo que se arma la guerra/ en medio del pasadizo./ Le exigen los compromisos/ qu'el les firmó entre botellas" ("Esto me da un pensamiento").

EL ABANDONADOR

Pero hay masculinos que abandonan y que, como dijimos, conforman un haz muy presente en la obra de la autora. Un ejemplo paradigmático es "Run Run se fue pa'l norte", que da cuenta de los pesares femeninos por el hombre ausente. Su nombre convoca variados significados. Sabemos que Run Run es el "huido", el que está lejos. También, por otro lado, que el nombre propio alude a un juguete tradicional latinoamericano, que consiste en unos hilos y un botón, que emite sonidos, y a un pájaro chileno (Hymenops persipicillatus andinus) que habita desde Atacama a Chiloé y vive en las orillas de los ríos. Por otro lado, el término alude a la "voz que corre entre el público" o "ruido confuso de voces", definido como "murmullo". Juguete, pájaro y sonido, se acoplan entonces en este nominar Run Run a esa imagen masculina del desplazamiento, de la búsqueda existencial y del abandono. Los puntos cardinales expresan una relación de género: en el norte está el polo masculino (Run Run) y en el sur el femenino; el hombre se moviliza y la mujer permanece sufriendo su ausencia: "Ayayay de mí", pues se trata del viaje de quien no tiene fecha de regreso. El hombre Run Run experimenta una serie de incidentes, como cruzar un puente quebrado llevando una cruz al hombro, en una clara reminiscencia cristológica.* Luego, divaga sobre la existencia valorando la verdad de la muerte y la mentira de la vida; Run Run está tan extraviado que escribe cartas vacías, "por mandarlas no más" dejando a la mujer aún más atormentada por la nada de su mensaje: "sin pena ni gloria/ sin gloria ni piedad/ sin rabia ni amargura/ sin hiel ni libertad". Con el tiempo la mujer se resignará: "qué le vamos a hacer,/ así es la vida entonces"; y entenderá

* Y también de Odiseo o Ulises.

ese amor como equivalente al padecer de Cristo. Es un amor crucificado, que martiriza con clavos, que pone coronas de desdén, que clava con las espinas de Israel, y que desde un sur pasivo ella padece y canta.

Hermanada con Run Run, está la figura del hombre cruel. En "Lo que más quiero" evidenciamos de nuevo la imposibilidad de lograr una relación de pareja y un amor correspondido. Es de nuevo la mujer enamorada de un hombre cuya actitud es perversa; en vez de sangre tiene veneno, resentimiento ("hiel"), mientras ella lo ama, él la desampara: "me deja sin su plumaje/ sabiendo que va a llover". Este hombre transmutado en pájaro, árbol, río, cielo, priva a la mujer de abrigo, de sombra, de agua y de luz, por ello la deja en las riberas de la muerte: "solo falta que un cuchillo/ me prive de la salud". Emerge acá la figura de lo masculino como poder sobre todas las cosas de la naturaleza y sobre la mujer, con un carácter maldito, escenificando el "drama" del amor femenino que no obtiene reciprocidad ni correspondencia. Este amor que solo trae pesares, sin embargo, proviene de lo "que más quiero", sacando a luz una suerte de masoquismo, un destino ineludible y una fatalidad: no hay posibilidad de que el amor entre un hombre y una mujer tenga un fin satisfactorio y amable. En este drama es la mujer la que pierde y padece y quien sufre de las acciones perversas del hombre amado.

EL ABANDONADO

Pero, así como hay un modelo masculino abandonador, hay uno opuesto que se cristaliza en la figura del finado, como en "La muerte con anteojos", en la cual un difunto va a dormir todas las noches con una mujer. Se levanta de su tumba pues una "desho-

nesta" lo volvió loco ("le hizo perder el criterio"), y es imposible curarle las "...cien mile'/ angustias que le dejaron/ coquetas que lo humillaron/ dejándolo sin abrile". Aunque la mujer con la que se va a acostar tiene "güenura" (es decir, no es una deshonesta ni una coqueta) el finado la acosa, y ella se siente atraída por él: "el frío lo tiene mudo/ pero a su llama'o acudo/ porque así será el destino"; y también porque es un muerto inteligente. Sin embargo el "finado ladino/ quiso ser mido y no pudo". De este modo, no logra culminar la relación amorosa entre el muerto delirante y la mujer viva, y así el hombre abandonado sigue en su eterno deambular entre la tumba y la cama. La mujer viva pide una oración para el difunto, en el viejo gesto de aplacar las "penaduras" con rezos, pero tampoco sabe qué hacer con el "muerto-viviente" y si lo sabe no se "alima" (¿anima?). De este modo, el abandonado sufre hasta morir, pero aun difunto no descansa buscando satisfacer sus ansias amorosas; la mujer se debate entre la solución católica popular: rezar para que el muerto no regrese o animarse a tener una relación sexual con él.* En el contexto del animismo y del sincretismo el hombre abandonado convertido en espíritu no muere, cobra presencia nocturna, como fantasma que testimonia la culpa de las mujeres coquetas y deshonestas que lo humillaron y como muestra de un poder masculino que estando muerto, vive.**

Por su lado, "Acario, huaso chileno" pone de manifiesto una vertiente similar a la anterior. Se trata de un hombre que muere por la mala relación que tiene con su esposa. La imagen de Acario es la de alguien "flaco, alto, sombrero gacho/ pálido, triste y sereno", un trabajador esforzado, que es un "rey de la labranza y la trilla".

* Este "muerto con anteojos" se asemeja al ***witranlwe*** mapuche (Cf. Montecino, 2015).

** Sería desde esa perspectiva similar a la calchona que persigue a los hombres para vengarse del marido (Cf. Montecino, 2015).

Siendo el más "fino" hijo de su madre, se casó con una mujer "hablantina y zalamera", la Peta. El matrimonio fue fraguado "... en tomatina" y por ello Acario duerme en su cama "pa' hacerle pagar la infamia". Su vida matrimonial fue un calvario, pero a la esposa: "la vida se l'amargó/ como una fiera sangrienta/ aquella tonta murienta/ hasta que el pobre murió".

La oposición masculino-bueno/femenino-malo, se reproduce en este escrito y nos lleva de nuevo a la imposibilidad amorosa. Los hombres mueren por causa de estas mujeres que los denigran y menosprecian, así como las mujeres sufren dolor indecible y magmático por los que las abandonan y malquieren.

EL HOMBRE FATUO

El "'Albertío'", o Alberto, es el paradigma de la masculinidad necia, jactanciosa. Se trata de un hombre que no tiene cabeza, pero al que Dios ha regalado "sombrero con tanta cinta". Es el símbolo de la hipocresía: limpio por fuera y sucio por dentro, un desubicado que no "mide sus palabras". A tiempo, la mujer que se ha relacionado con él y le ha dado el corazón, se arrepiente. Su modelo masculino entonces será "Peiro", es decir San Pedro, que le ha brindado la "llave de todo lo celestial", mientras que el hombre fatuo le da "la llave del tarro de la basura". La oposición Peiro/Alberto es análoga entonces a cielo/tierra; alto/bajo y limpieza/suciedad. A la mujer le sobran los hombres famosos y por ello le pide a Alberto que se ponga a la altura de lo que es ("déjate de corcoveos"). Opondrá a este pretencioso otro ideal masculino: "Discreto, fino y sencillo,/ son joyas resplandecientes/ con las que el hombre que es hombre/ se luce decentemente". Alberto es, por cierto, todo lo contrario y la mujer pone en duda que ese

nombre propio siquiera le corresponda, pues para ello debe ser "bien albertío"; juego de palabras en que "advertido", es decir listo, sagaz, avispado, serían las cualidades de quien detente el apelativo. Alberto es así solo un significante sin significado, un "lindo sonido".

COROLARIO

Estas lecturas preliminares de las construcciones simbólicas de género en algunos textos de Violeta Parra nos muestran un imaginario que se ancla y al mismo tiempo se descalza de las maneras tradicionales de concebir las relaciones de género y poder, así como sus categorías sociales. Un primer horizonte es el de la inviabilidad de que las relaciones amorosas entre un hombre y una mujer tengan un destino satisfactorio, una consumación gozosa y un proyecto de vida en común.* Eso lleva a la construcción de una figura femenina que sufre infinitamente la ausencia, la perdida y el desamor. Sin embargo, y aquí apreciamos el desacople con la clásica imagen de la "mujer abandonada" que padece de manera pasiva, este sufrimiento se acompaña de una creatividad femenino-materno-productiva (hijos, cultivo de la tierra, música) que sutura la pena (aunque no la extingue) y dota a la mujer de actividad, movimiento, pasión y poder.

Desde el punto de vista de la simbólica de género, lo femenino está signado positivamente** por la maternidad, una que rebasa los

* Aunque no lo incorporamos al corpus de este análisis, "Casamiento de negros" también se afinca en este "oscuro" destino: la "negrita" muere y el esposo queda sumido en la pena.

** Es notoria esta posición de la categoría femenina, en las décimas autobiográficas, por ejemplo, la figura de la madre es la de una mujer llena de virtudes y abnegación, afectuosa y también "productiva" (como costurera).

límites de lo mariano y que propone una madre superlativa en la tierra, que se refleja en la de los cielos. La figura de la Virgen es, sin duda, un modelo que espejea en la experiencia y en los modos de ser madre, y cuyos efectos producen una suerte de politización de la maternidad, toda vez que en esta hay una misión sagrada, pero también "profana": parir un guerrillero encarnado en la figura de un héroe patrio es un sino deseado y enarbolado. Maternidad y nación se hermanan no solo en la idea de concebir un hijo que redima a la patria, sino también en uno, casi divino, que debe ser celebrado embanderando el país completo. De ese modo, estamos frente a una exacerbación mariana: no se trata de una maternidad que culmina en la reproducción y la crianza, sino en una que posee funciones de trascendencia política y social. Nuevamente asistimos a una torsión de los imaginarios de género acostumbrados, desencajando lo materno de la simple función reproductora, divinizándola y al mismo tiempo convirtiéndola en la herramienta de un propósito político-nacional. Opuestas a la madre, están las mujeres "deshonestas", "coquetas" y malas que asolan a los hombres y los arrastran a la muerte; sin embargo, estas categorías no logran eclipsar el emblema político-materno, aunque bordan la oposición madre-positiva/mujeres libertinas, negativas.

Las vertientes masculinas de este imaginario, dibujan siluetas que se asientan, en las estructuras polares de lo alto/ bajo y rico/ pobre, entre otras dualidades que dan cuenta de un sistema socio-simbólico marcado por las desigualdades. El hombre que abandona (Run Run), el cruel ("El que más quiero"), el vanidoso ("Albertío"), pueblan las categorías masculinas negativas (mas

no por ello menos cautivantes)*, Asimismo, también están los abandonados, los que han sufrido el poder femenino de la frivolidad y la "indecencia".** Ligado, de alguna manera, a la dificultad de un equilibrio y armonía afectiva, en "La Muerte con anteojos" el modelo masculino del finado está dotado del poder de volver a la vida. Inquieto y desestructurado por las malas mujeres, el muerto se acuesta con una mujer "buena", pero sin consumarse la relación sexual, pues aunque el difunto quiso hacerla suya, no pudo. Así, el poder del "espíritu" masculino es de algún modo vencido por el poder femenino (es la oposición vida/muerte, femenino/masculino, en la que el triunfo del primer término sobre el otro queda de manifiesto). Envuelto en un ropaje de género, los escarceos amorosos de la Muerte (el título del texto es justamente la muerte y no el muerto con anteojos) con una viviente, es el trasfondo de una historia de seducciones donde reina la ambivalencia ("qué hacer yo no sé" dice la vida personificada en una mujer). Por otro lado, las transmutaciones de la Muerte en un muerto proponen un denso tejido que se vale de los sistemas duales de la cosmovisión mestiza para también destejer el género y sus asociaciones con la vida y la muerte, asignándole a esta última la polivalencia y la transgeneridad.

Un análisis más profundo y abarcador del archivo-obra de Violeta Parra podrá avanzar en las complejas y plurales significaciones de sus imaginarios de género y en los engarces que poseen con las

* Las mujeres se enamoran de estos causantes de desgracias, son atraídas por ellos y luego se desengañan al develar sus rostros verdaderos (la metáfora del bello maquinista es decidora al respecto).

** En "La Muerte con anteojos" es una "mujer deshonesta" la que lleva al hombre a la locura y unas "coquetas" las que lo humillan. Entendemos que la primera alude a mujeres libertinas, lujuriosas y las segundas a las casquivanas, las provocadoras.

imágenes canónicas (los mandatos establecidos) que van siendo desbrozadas y transmutadas, fisuradas hasta proponer una lectura particular (dramática y trágica) de lo femenino y lo masculino. Asimismo, será tarea futura realizar los nexos de estos imaginarios con su figura pública y con su vida de creadora. Este intento es nada más que un asomo a algunas de sus creaciones poéticas y al modo en que nos interpelan desde las constelaciones siempre complejas de las construcciones simbólicas del género en Chile.

Agosín, M. y Blackburn, I. (1988)
Violeta Parra. Santa de pura greda
Santiago: Planeta.

García, M. (2016)
Violeta Parra en sus palabras.
Entrevistas (1954-1967)
Santiago: Catalonia-UDP.

Miranda, P. (2011).
Las décimas de Violeta Parra. Autobiografía
y uso de la tradición discursiva
(Tesis de Magister, Universidad
de Chile, Santiago).

Miranda, P. (ed.) (2016)
Poesía. Violeta Parra
Valparaíso: Ediciones UV.

Montealegre J. (2001)
Violeta Parra: instantes fecundos, visiones, retazos de memoria
Santiago: Editorial Usach.

Montecino, S. (2015)
Madres y Huachos. Alegorías del Mestizaje Chileno
Santiago: Catalonia (7ª Edición).

Montecino, S., Aguirre, L., Philippi, D. y Artigas, A. (2015)
Mitos de Chile. Diccionario de Seres, Magias y Encantos
Santiago: Catalonia.

Parra, Á. (2008)
Violeta se fue a lo cielos
Santiago: Catalonia.

Pinochet Cobos, C. (2010)
Violeta Parra, tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX
Revista Musical Chilena, 213, 77–89.

Sáez, F. (1997)
La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial
Santiago: Editorial Sudamericana.

Salinas, M. (1987)
Historia del Pueblo de Dios en Chile
Santiago: Ediciones Rehue.

San Cristóbal, Ú. (2013)
Música de la pasión. La construcción del dolor amoroso femenino en las obras de Violeta Parra e Isidora Zegers
UNAM, 1, 1-18.

Stedile, V. (2012)
El cuerpo y el archivo. Apuntes para una noción de obra en Violeta Parra
Congreso Internacional de Letras, 5, 1-9.

Stedile, V. (2014)
He encontrado una nueva forma de ser humano: La escritura de cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra
Memoria Académica, 1-198.

Subercaseux, B., Stambuk, P. y Londoño, J. (1982)
Gracias a la Vida. Violeta Parra
Santiago: Cenea.

Vega, I. (1990)
Doña Carolina. Tradición oral. Imaginario femenino y política
En M. Palma (ed.) *Simbólica de la feminidad*
Ecuador: Abya-Yala.








2
3

EL CORO DE LA TRADICIÓN

MARISOL GARCÍA

Periodista especializada en música popular y canción chilena. Es colaboradora de diversos medios, coeditora de MusicaPopular.cl y parte del equipo organizador del festival Inedit. Ha publicado los libros *Canción valiente* (2013) y *Llora, corazón* (2017), y fue la editora y recopiladora de *Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas 1954-1967* (2017).

Existe al menos una palabra que es casi imposible de encontrar en las conferencias y entrevistas de Violeta Parra. Es la palabra "artista". Rara vez la chilena se refirió a ella misma como tal ni tampoco habló en esos términos de los otros creadores que admiraba. Tampoco parecía preocupada de insertar su trabajo en una escuela artística internacional, ni menos de asociar sus opiniones a la autoridad de una corriente de creación vigente. Su marco de referencia, incluso en ámbitos y géneros alejados de su propio oficio, no era el de un círculo de elegidos ni dotados por talentos alejados de la gente común.

Su rigor y su criterio la hacían en cambio hablar de sí misma como inserta en una dinámica de colectivo, y concentrar sus simbólicas reverencias en cantoras campesinas y "puetas" de un quehacer alejado de la urbe, de las dinámicas de promoción en radios y de cualquier tipo de prestigio público.

El arte para Violeta Parra era el de la raíz misma, sin jerarquías ni laureles, sin autoalabanzas ni señas de interpretación en clave; sin siquiera el interés de levantar algún vociferante manifiesto de la fundamental impronta que su trabajo dejaba en nuestra cultura.

"No soy más que una humilde cantora que apenas sí sabe hablar" (García, 2017, p.90), le dice a la revista chilena *Aquí Está* en 1966, incluso cuando ya el grueso de su magnífica obra circula en discos, y se ha mostrado en vivo en Europa, y algunas de sus mejores canciones están compuestas y grabadas. "Yo interpreto y el público juzga."

Hubo varios otros momentos de reafirmación de aquel sello autodefinido, que más que modestia era, en su caso, la decisión de ubicarse como parte de una continuidad, de una tradición colectiva. Acaso

Violeta Parra se veía a sí misma como una eterna aprendiz. Su propia creación no era para ella obra aislada en su grandeza, sino el resultado de un diálogo e intercambio con otras muchas voces, mezcladas en el tiempo y el origen, en la vida y en la muerte.

Violeta entendía que su asombro hacia la música y la poesía tradicional chilena iba inspirando en ella un desarrollo propio, que como tal podía aportar también a ese gran cauce con ideas, atrevimientos y fundamentales aportes de divulgación. Pero por mucho que esa lectura fuese, en su caso, muy osada, nunca se permitió transgredir la jerarquía que a sus ojos era evidente: por encima, el coro de todos, por debajo, su única voz.

Las palabras de Violeta Parra son una medida fiable para una valoración de su trabajo, sin añadidos ni reducciones de intermediarios. Las que pueden conocerse hoy están en los tres libros escritos por ella —*Poésie populaire des Andes, Cantos folklóricos chilenos* y *Décimas autobiográficas*—, en las clases a su cargo de las que quedó registro, en las grabaciones de sus encuentros con cantores en la región de La Araucanía (descritas y analizadas en *Violeta Parra en el Wallmapu* de Elisa Loncon, Paula Miranda y Allison Ramay) y en sus entrevistas con diarios, revistas y radios (catorce de las cuales han sido recopiladas en el libro *Violeta Parra en sus palabras*).

Están, también, muchas de sus cartas, ordenadas por su hija Isabel en *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Y está la voz en monólogo que ella misma decidió incluir en algunas de sus publicaciones discográficas. "Cuándo me iba a imaginar yo que, al salir a recopilar mi primera canción un día del año 53 a la Comuna de Barrancas,

iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclor que se haya escrito", dice la autora e investigadora en la mitad de su disco de 1959, *La cueca presentada por Violeta Parra*. En ese LP para el sello Odeón incluyó principalmente cuecas recogidas los dos años previos en la zona central, entre Santiago y Concepción, algunas de las cuales ella volvió populares, como "Adiós, que se va Segundo" y "La cueca del balance" (una cueca larga grabada junto a su hija Isabel).

"Una fuente folclórica de sabiduría", asegura Violeta Parra que ha encontrado en el campo chileno, y es tal su entusiasmo por esa profunda cantera que no parece siquiera querer distraerse en la defensa de su propia obra autoral. No es que la niegue: es que la inserta en un todo mayor.

Apreciar el legado de Violeta Parra es por eso una tarea que queda incompleta si se la aborda puramente como la aproximación a una autora y su talento.

Más bien es una voz colectiva —muchas voces— la que en verdad acoge su canto, la que lo forma y a la cual esta se dirige. A la vez, se trata de una creación que se despliega como la tarea múltiple de quien se entendió a sí misma como recopiladora, aprendiz, divulgadora y creadora.

La hondura de su trabajo es, por lo tanto, no la que se enraíza en un solo tronco. Es la clave colectiva revelada en los versos finales de "Gracias a la vida":

y el canto de ustedes que es el mismo canto
y el canto de todos que es mi propio canto.

"¿Qué es lo más importante de tu labor como creadora en 1966, Violeta Parra?", le pregunta su amigo René Largo Farías en el encuentro de ambos frente a los micrófonos de radio Magallanes, el 1 de enero de 1967. Responde ella:

Mira, yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo en el contacto directo con el pueblo. Yo estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya ni siquiera quiero hacer tapicería, ni pintura ni poesía así suelta. Estoy contenta de haber podido levantar la Carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita mío; al cual yo puedo sentir, tocar, hablarle e incorporarlo a mi alma. La fusión del alma del artista con el público es lo que realmente a mi criterio, no sé si me equivoco, es lo que realmente vale en el trabajo de un artista (García, 2017, p.113).

La voz de todos en su propia voz.

El genio de Violeta Parra no necesitó del aislamiento y la quietud de ambiente que ha definido a cientos de grandes creadores que consideran el retiro como el espacio más provechoso de producción. La nativa de San Carlos creció junto a nueve hermanos, y fue junto a ellos que se dieron sus andanzas infantiles entre el juego y la música.

Las primeras canciones de la tradición popular aprendidas en Malloa, de sus primas Aguilera, fueron un momento temprano de vital intercambio. Más tarde, el merodeo musical espontáneo siguió con presentaciones junto a Hilda y Roberto en mercados, cementerios y circos. Intruseando en carpas itinerantes, animándose a improvisar cantos y rasgueos. En sus manos de niños caían las primeras monedas en puestos, trenes, carpas o posadas.

"Mi primera expresión de actuación en público fue un día en que yo me di cuenta de que no había dinero para alimentarnos", recuerda Violeta Parra en una nota de 1966 en *El Mercurio*. Y sigue:

> Tomé mi guitarra (no tendría más de 11 años) y junto con mis hermanos menores salí a cantar al pueblo provista con una canasta. Cantamos en la calle y no recibíamos dinero, sino que alimentos y frutas. Pasamos gran parte del día fuera del hogar, y ya tarde volvimos con la canasta llena de comida para nuestra casa. Mi madre estaba muy preocupada y nos esperaba intranquila. Cuando llegamos y le narré lo que habíamos hecho, nos abrazó y lloró inconsolablemente, y posteriormente me dio un gran sermón. No salí nunca más a cantar a la calle y mucho menos a pedir comida (García, 2017, p.103).

El canto en grupo, el aprendizaje en plural. Fuerza de niña imperiosa, decidida, que no pide consejos ni busca autorización para darle curso a sus planes pero que de todos modos apoya su formación en otros. Su hermana Hilda la secunda en el dúo Las Hermanas Parra, y así, ya instaladas en Santiago, activan un circuito de constantes presentaciones en vivo. Su hermano Nicanor atisba su talento como autora y la lanza a aprender de la raíz misma, en los campos y regiones.

Se ha escrito bastante de sus viajes incesantes por el territorio, antes y después de esos primeros ensayos en el canto ante público. En 1952, Violeta Parra recorrió pueblos mineros del norte junto a una compañía de variedades que ella misma armó, produjo y dirigió (Estampas de América), y en la que también embarcó a su esposo, a su hermana Hilda, a un mago, a un comediante y a unas bailarinas.

El suyo era un ritmo incansable, que no le impedía mantenerse constante en la escritura, y que la entrenó en el trabajo en equipo sin hacerla cejar en las búsquedas y composiciones a solas.

Hubo más y diversos aliados, en diferentes tiempos, lugares y tareas: el fotógrafo Sergio Larraín y el documentalista Sergio Bravo; el guitarronero Isaías Angulo y el francés de apellido Farré que hacia los años sesenta dirigía el Museo de Artes Decorativas, en París; su amiga Adela Gallo, y la partera y "arregladora de angelitos" Rosa Lorca; el académico David Stitchkin, ex rector de la Universidad de Concepción; el uruguayo Alberto Zapicán y el cantautor porteño Osvaldo "Gitano" Rodríguez, amigos en los años de la Carpa; el productor del sello Odeón, Rubén Nouzeilles y el gobernador de General Picó, Joaquín Blaya; Ricardo García, gran locutor y gestor chileno, a su lado en su programa en Radio Chilena; Gastón Soublette, Enrique Lihn, Pablo de Rokha, Miguel Letelier; también Margot Loyola.

De esos cruces, colaboraciones, conversaciones y frutos queda registro en su discografía y en los libros que la contextualizan. Nadie puede atribuirse más cercanía de la justa —fue una artista con muchos aprendices y admiradores, aunque sin alumnos formales; una colaboradora sin socios creativos; una poeta sin un tutor— pero tampoco negar su disposición al encuentro.

Violeta Parra no tuvo, en tal sentido, un talento desconfiado ni una curiosidad celosa. Se la entiende mejor en el intercambio y el diálogo, en la búsqueda de claves que sabía cobijadas en otras escrituras y cantos. Y, también, en la amistad. Dos mujeres cercanas entregaron sus recuerdos para *El Libro Mayor de Violeta Parra* (Parra, I., 2009).

"Nuestras edades nos acercaban, pero Violeta era amiga de mi madre", rememora Liliana Rojas, vecina de infancia en el capitalino barrio de Quinta Normal, "compartían diarias y largas jornadas cosiendo, soñando, cocinando, trajinando por el canto, la música, la literatura, los guisos, la vida [...] Nunca se cortó el hilo del mutuo cariño. Era mi amiga, así lo había decidido. Nunca fue dulzona. Me juzgaba, me aconsejaba, pronosticaba. Me quería." (p.39).

Unas páginas más adelante, Gladys Marín la describe "genial y excepcional [...] súper cariñosa." La dirigente comunista agradece la firmeza en unas clases colectivas de cueca (¡sobre un barco!) y la preocupación por ella durante unos días difíciles en París: "Era una persona muy querida y, al mismo tiempo, muy criticada."

Aquellos vínculos de afecto en su formación personal y artística sostienen su biografía, pero suelen obviarse en el análisis de las fuentes que explican el sentido de su trabajo. La personalidad y la obra de Violeta Parra pueden buscarse intrincadas a otras muchos junto a ella, en un intercambio que afirma la esencia de su talento aplicado a su trato con los demás, y a las lecciones que recibió y entregó en aprendizaje constante, no siempre acogido pero persistente y agudo.

La línea puramente promocional a la que a estas alturas nos ha acostumbrado la dinámica de la cultura de mercado, muchas veces identifica a iluminados en altura inalcanzable, monólogos a solas y golpes de inspiración escindidos de un entorno que los explique. No es reducir el genio de Violeta Parra separarlo de esa maqueta improbable de creación individual frente al espejo. Su arte como aporte a una tradición popular —inspirado en ella y a la vez a su

servicio; también definido por ese recorrido en continuo— es una lectura de su legado que puede ser mucho más precisa que aquella que separa su autoría de un colectivo.

No hay testimonios extensos que permitan captar los modos de Violeta Parra en tareas formales de enseñanza, pero tampoco es necesario esperar que aparezcan para hacerse a la idea de sus énfasis didácticos. De algún modo, cada uno de los programas de los que se hizo cargo en el espacio Canta Violeta Parra para Radio Chilena fueron contundentes clases sobre folclor chileno. El programa se estrenó en 1954, por iniciativa de Raúl Aicardi, se emitió semanalmente por varios meses y tuvo durante un tiempo en la redacción de los libretos a Ricardo García, afamado hombre de radio y gestor musical, y luego al poeta Enrique Lihn ("quien se dio cuenta rápidamente de que ella no lo necesitaba," según anota su hijo Ángel en *Violeta se fue a los cielos*). Se grababa muchas veces en exteriores, y hubo emisiones preparadas desde El Sauce, el restaurante que doña Clara Sandoval, la madre de la artista, tenía en la actual comuna de Pudahuel.

Cada viernes a las ocho de la noche (con repetición los domingos), Violeta Parra salía a Chile por las ondas radiales como una maestra sin pizarra y con la experiencia viva en terreno como fuente de referencia.

Anota Ángel Parra (2006):

Violeta le hablaba a su patria. Meses y meses de programas que eran esperados con alegría y emoción por su público. Emisión tras

emisión, quienes la escuchaban descubrían que Chile tenía una gama variadísima de músicas, canciones, instrumentos, danzas, leyendas. Revelación substancial para mí, esta mujer postergada por las autoridades era amada y distinguida por su pueblo (p.61).

Su hijo recuerda los cientos de cartas de auditores entusiasmados por el programa que su madre comenzó a recibir: "Nunca nadie en esa radio, ni el propio cardenal José María Caro, ni la Iglesia católica de Santiago y propietaria de la emisora, recibiría tantas cartas de agradecimiento de su pueblo" (Parra, Á., 2006, p.64). En su propio recuento sobre la vida de su madre, Isabel Parra (1985) lo confirma con gracia:

La Viola quiso convertirme en su secretaria y pretendió que yo respondiera las cartas que recibía. Eran miles, y llegaban de todos los puntos del país. Las llevábamos a la casa en inmensos sacos. Era imposible responderlas. Le pedían fotos y le agradecían el permitirles reencontrarse con su verdadera música, que muchos no oían desde su infancia. Eran cartas emocionantes y llenas de cariño. Era una correspondencia variada: desde el anciano campesino casi analfabeto hasta el sofisticado intelectual santiaguino. Las cartas contribuyeron, además, a calefaccionar nuestra rancha en los fríos inviernos de Larraín y a avivar la leña que calentaba el aceite donde la Viola freía las sopaipillas (p.45).

Uno de sus biógrafos, Jorge Montealegre, se permite por eso hablar de Violeta Parra como "una mujer de radio", medio al que consideraba el más efectivo para alcanzar a las audiencias masivas de su tiempo (deben recordarse, también, las invitaciones recibidas por el dúo junto a su hermana Hilda para cantar en auditorios radiales durante los años cuarenta). Y las señas más elocuentes sobre ese

voluntario cruce entre micrófono y enseñanza se ordenan en *El Libro Mayor de Violeta Parra*, con extractos de los libretos preparados junto a Ricardo García para el programa en Radio Chilena. El mismo disc-jockey y comentarista musical, futuro fundador del sello Alerce, registra ahí el carácter didáctico que siempre entendió debía haber en su trabajo con la artista.

Se buscó eliminar las barreras que podrían existir en el público, entregando el programa de una forma muy cálida y muy humana. El estilo era semidocumental, con una historia de un hecho folclórico en cada audición [...]. Violeta recogía la información necesaria, la llevaba más o menos elaborada y me la entregaba para hacer el libreto y determinar cuáles iban a ser las grabaciones que necesitaríamos montar: la cosa era describir la fiesta con participación de gente, de vida (pp.41-42).

Todo en la preparación de Canta Violeta Parra se cuidaba desde un foco divulgador y educativo. Era algo patente no sólo en los contenidos de los libretos sino en las circunstancias previas a la redacción de estos, cuando ella buscaba en terreno la materia que luego iba a relatar. Sigue Ricardo García:

Para grabar los efectos sonoros y los diálogos que se proponían, lo importante era lo siguiente: el contacto que tenía Violeta con la gente. Era muy especial, conseguía cosas imposibles, como sacar de sus casas a los vecinos para que fuesen a hacer un poco de teatro. Esto es fácil hacerlo con niños, pero señoras y caballeros respetables se sumaban a la petición de ella, sin haberla visto jamás antes. Tenía un poder de convicción, un atractivo tan especial que yo no podía creerlo (p.46).

Yo no podía golpear una puerta y decir: "Por favor, ayúdeme a hacer un programa...". Violeta lo hacía con toda tranquilidad y salía rodeada

de toda la familia. Íbamos a la casa de Violeta, grabadora en mano, una casa muy modesta, con piso de tierra. Generalmente estaban Ángel y la Chabela dando vueltas por allí. Y antes de trabajar nos instalábamos a tomar mote con huesillos, bebida típica chilena en el verano, que Violeta preparaba religiosamente a pedido mío (p.46).

Llamaban a lo anterior "situarse en el lugar donde se desarrollaba el hecho folclórico." Era un trabajo sin jerarquías de producción sobre entrevistados, ni de distancia rígida emisor-receptor, sino nutrido precisamente por el intercambio, horizontal y siempre colectivo. "Tenía la costumbre de propagarse misteriosamente entre la gente, en medio del pueblo, de manera que todo el mundo la conocía aunque nunca la hubiesen visto," anota, poéticamente, Gitano Rodríguez (1984, p.33). Y aunque la radio no llegó a ser para ella un formato prioritario de trabajo ni de difusión para su obra (la artista tuvo también contratos temporales con las radios Agricultura y Minería), había en sus programas, entrevistas y conversaciones frente al micrófono contundentes señas del afán docente que la animaba, no en el sentido autoritario ni formal que pudiera dársele a ese concepto, sino de generosa divulgación educativa para lo que ella sentía era un tesoro folclórico de urgente preservación y cuidado.

Por algo, en entrevistas con las radios de la Universidad de Concepción (1960) y Magallanes (1967), ella comparte algunas de sus máximas más sobresalientes. A la primera llega en el marco de una visita a la ciudad sureña para participar en el ciclo Claves para el Conocimiento del Hombre de Chile. El diálogo que establece con Mario Céspedes, en un rincón del Hotel Biobío, es de su parte un torrente de lecciones, que pasan por la décima, el canto a lo pueta, la composición autobiográfica y la creación de

vanguardia contenida en "El gavilán". Escuchándola en ese audio de hace casi 60 años casi no importa diferenciar qué es relato y qué enseñanza, ni dónde termina la anécdota personal y comienza la cita a la tradición.

Prima, en sus palabras, la urgencia por que lo que dice sea sopesado en su relevancia identitaria:

> Me enojo con medio mundo para salir adelante, porque todavía ni la décima parte de los chilenos reconoce su folclor, así que tengo que estar batallando casi puerta por puerta y ventana por ventana. Es harto duro todavía, es como si estuviera empezando recién, Mario (García, 2017, p.41).

Con humor, su hija Carmen Luisa Parra recuerda, en entrevista con Gitano Rodríguez, que: "[A los europeos] Les explicaba, igual como lo hacía en Chile. Les decía en francés: 'Mire, mijito, a usted que está conversando ahí, si no quiere oír, ¡váyase, pues!'".

Todas estas lecciones, amplificadas por los medios a los que pudo acceder, son las que en definitiva mantienen hasta hoy a Violeta Parra como una voz vigente para el cuidado del folclor chileno y como referencia para conocerlo mejor. Sus maneras como maestra individual quedan registradas en recuerdos puntuales; que tampoco son muchos. Su amiga Liliana Rojas, ya citada por su participación en *El Libro Mayor de Violeta Parra*, cree que la artista rechazó el camino de ser profesora pues "las formalidades propias de esta profesión eran lejanas a su vuelo sin límites. ¡Cuánto ganó Chile con esa decisión!"

Sin haber sido maestra formal de músicos chilenos, dejaron registro de las lecciones aprendidas de ella muchos cantautores, en escritos firmados por Osvaldo Rodríguez, Patricio Manns o Gastón Soublette, por ejemplo, y en los recuerdos entregados por gente como Silvia Urbina, del Conjunto Cuncumén. Esta última, ofrece una clave de la generosidad que guio ese afán de enseñanza, jamás retribuido en dinero y satisfecho tan solo en la huella. La compara, en ese sentido, con Margot Loyola:

Su mayor recompensa era constatar que sus discípulos sembraran en otras voces, en nuevos cultores, lo que habían aprendido con ellas. Más que con la intención de sacar algo de las cantoras, las maestras iban a los campos con el deseo de conocerlas, de saber cómo vivían, de empaparse en su sabiduría y de la tradición que preservaban naturalmente. Adoraban a las señoras que les habían enseñado el material que traían de sus salidas a terreno, y lo valoraban como su más rico tesoro.

Su figura señera fue inspiración concreta y personal para la Nueva Canción Chilena, pero no porque se propusiera servir de guía para una nueva corriente. Antes de su muerte, en 1967, Violeta Parra alcanzó a relacionarse con grandes figuras del movimiento, incluyendo a Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Quilapayún, Quelentaro, el grupo Chagual, Héctor Pavez, Osvaldo Rodríguez, Homero Caro y, por supuesto, Isabel y Ángel Parra; todos quienes vieron en ella a una maestra y a un modelo de ética artística. Exceptuando a sus hijos, se trató de un influjo creativo de encuentros puntuales, menos estrecho de lo que suele creerse. Quienes la conocieron aclaran: alumnos y admiradores, muchos; discípulos y continuadores, ninguno.

"Hace severas objeciones críticas, pero también cálidos elogios [...] Aconseja, impugna, estimula," anota Patricio Manns (1986) en su recuerdo de la artista, *La guitarra indócil*. "Es como una estrella que jamás se apagará —agregó Víctor Jara en una entrevista ofrecida en los años de la UP— [...] Violeta, que desgraciadamente no vive para ver este fruto de su trabajo, nos marcó el camino; nosotros no hacemos más que continuarlo" (Mathews, 2017).

Quien hablaba de sí misma como una eterna aprendiz de cantoras y puetas consiguió ser la maestra definitiva de estudiantes de la tradición y el arte popular chilenos que iban a venir incluso muchas generaciones tras de ella. Entenderse en ese intercambio fue una de las características de un excepcional trabajo de autoría, no centrado en la pura expresión individual sino lanzado al encuentro de muchas otras voces. La mirada estrecha de quien defiende una obra escindida de la tradición que la sostiene desconoce que el trabajo de raíz nunca se forja ni se defiende a solas.

García, M. (ed.) (2017)
Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas (1954-1967)
Santiago, Catalonia-UDP.

Manns, P. (1986)
Violeta Parra. La guitarra indócil
Santiago: Ediciones Literatura Americana Reunida.

Mathews, D. (2017)
Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena: Yo canto la diferencia
Revista El Caimán Barbudo, 54, marzo de 1972.

Rodríguez, O. (1984)
Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena
Santiago: Ediciones Literatura Americana Reunida.

Parra, Á. (2006)
Violeta se fue a los cielos
Santiago: Catalonia.

Parra, I. (1985)
El Libro Mayor de Violeta Parra
Madrid: Ediciones Michay.

Parra, I. (2009)
El Libro Mayor de Violeta Parra (corregido y aumentado)
Santiago: Cuarto Propio.









LA TARDANZA Y LA CERTEZA DEL AMOR: LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO MESTIZO EN VIOLETA PARRA

MAXIMILIANO SALINAS

Doctor en Teología por la Universidad de Salamanca. Miembro del Comité de Humanidades de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Santiago de Chile, del Comité Editorial de la revista *Atenea* de la Universidad de Concepción, y del Claustro del Magíster en Musicología de la Universidad de Chile. Entre sus libros figuran: *En el cielo están trillando* (2000), *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900* (2005), *La risa de Gabriela Mistral* (2010) y *Lo que puede el sentimiento. El amor en las culturas indígenas y mestizas de Chile y América del Sur, siglos XIX y XX* (2015).

Después hizo el firmamento
y el curso de los planetas,
cada cual tomó su vuelta
en su enorme giramiento,
hizo aquel bello portento,
aves de precioso trino,
dispensando lo divino
el Señor de lo creado
el amor dejó situado
sobre ese poste un molino.

Rosa Lorca. "Por sabiduría" (Parra, 1965, pp.34-36)

Es que existe, es que existe
El año, el año
para andar trayendo al anca a una jovencita
Una tierna jovencita
Existe, es que existe, es que existe
El tiempo y el tiempo
para andar trayendo al anca
Una tierna jovencita, una tierna jovencita
Para llevarla al anca.

Juan López Quilapan. *"Ñuke kure"*/ "Esposa prima por línea materna" (Miranda, Loncon y Ramay, 2017, p.95)

INTRODUCCIÓN

El tiempo en las culturas populares constituye una experiencia histórica que se distancia y se aparta de la objetividad y del despotismo del tiempo lineal. El tiempo lineal impone la abstracción del poder que excluye y silencia: el régimen de historicidad que reproduce en el país las lógicas metropolitanas de la expansión noratlántica.

> El tiempo lineal es una de las formas posibles del tiempo social, que solamente se impuso, en cuanto sistema único de recuento, en la región cultural europea. [...]. En la ciudad europea comenzó, por vez primera en la historia, "el aislamiento" del tiempo como forma pura, exterior a la vida y mensurable (Gurevitch, 1979, p.279).

A contraluz de las culturas del tiempo lineal, la historia mestiza comienza a vivirse por su cuenta y riesgo, con una identidad particular, al compás de un referente pertinazmente natural: el ritmo de los días y las noches, de las estaciones del año, del ciclo agrícola. El tiempo mestizo ha nacido de la tierra y de las culturas de la tierra: desde la América indígena, las tierras ibéricas del Mediterráneo, y todavía más de las tierras del África, expresándose en una extensa y caudalosa sabiduría oral que da cuenta del pensar y del sentir, del sentipensar histórico de los pueblos de la Tierra.

El tiempo mestizo ha buscado dilucidar el verdadero sentido de la vida, en tensión con los requerimientos de la historia oficial. Esta última no repara en secuestrar el tiempo y la vida del pueblo, no dejándolo ser. El siglo pasado nos dejó la patente realidad de este entrevero, de esta disputa secular. Revelando esta querella estuvieron desde un principio quienes advirtieron la fuerza de la

palabra brotada de la tierra. En 1894 afirmó Rodolfo Lenz: "Sí, hay otro lenguaje más en Chile; un lenguaje despreciado, es verdad, pero bien conocido de todos y a cuyas influencias ningún chileno, por ilustrado que sea, puede sustraerse completamente; este lenguaje, en que me ocupo, al cual atribuyo tanto interés lingüístico, es la lengua castellana tal como se habla entre el pueblo bajo, sin ilustración, es 'el lenguaje de los huasos chilenos'" (pp.122-123).

Este lenguaje permitió dar a luz las verdades de una sensibilidad histórica y religiosa muy particular. En los cientos de hojas sueltas de la Lira Popular, primer registro escrito del lenguaje de los "huasos chilenos" en el cambio de siglo, resultó manifiesta una luminosa certeza. El tiempo se tornaba vivo y vibrante en el atrevimiento, la aventura y el coraje del amor. Sólo el amor, contra viento y marea, podía llenar de sentido la oportunidad de la historia (Salinas, 2005).

Estas certezas se mantuvieron en el transcurso del siglo XX. A pesar de los conflictos y las desgracias humanas e inhumanas de la centuria, de las tiranías incontables del tiempo lineal, no se pudo arrancar de la conciencia mestiza el misterio inalterable de la vida verdadera. La historia se vuelve encantadora cuando el amor la habita de lleno, por completo. La desolación del tiempo abstracto no deja sino ruinas, escombros, restos mortales. Violeta Parra nos dejó la iluminación del tiempo mestizo de su época, en el medio del siglo XX. Recogido pacientemente de la literatura oral campesina e indígena, y recreado en su personal creatividad artística, durante las décadas de 1950 y 1960. Adentrémonos en los misterios del lenguaje mestizo de su propio tiempo, que es el tiempo de todos los que habitan los misterios de la Tierra.

LAS RAÍCES MEDITERRÁNEAS Y ANDINAS DE LA EXPERIENCIA HISTÓRICA DEL AMOR MESTIZO

El amor, el verdadero amor, el sagrado, crea el tiempo, hace andar la historia, y lo recrea, desechando lo profano, de un modo deslumbrante, como la llegada del verano, plenitud del tiempo. Dijo Jesús de Nazaret, campesino del Mediterráneo: “De la higuera aprendan esta parábola: cuando ya sus ramas están tiernas y brotan las hojas, caen en cuenta de que el verano está cerca” (Mateo 24, 32). Y sus discípulos: “Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron” (Apocalipsis 21, 1). El canto a lo divino de los campesinos de Chile afirma que cuando llegue la hora de la plenitud de la historia:

como cosa transparente
despertarán los dormidos
s'escucharán alaridos
de animales y de fieras
y bajará de la tierra

FUEGO Y AMOR ENCENDIDO

"El primer día del señor"
Rosa Lorca (Parra, 1965, p.32).

Durante los ciclos del tiempo, en el devenir de la historia, los corazones amantes resisten en la constancia sus sentimientos, sin dar tiempo ni ocasión al olvido. Los amantes sostienen el ritmo del tiempo sagrado:

La ausencia no causa olvido
cuando dos se quieren bien
aumenta más el amor
cuando no se pueden ver [...]

Cuando mirarse no pueden
suele ser mayor dolor
con el mismo sentimiento
aumenta más el amor.

"La ausencia no causa olvido"
Francisca Martínez (Parra, 1979, p.50).

El tiempo pleno, logrado, el tiempo de la vida, es el tiempo del amor correspondido. La correspondencia en el amor es la experiencia sensible y medular de la historia:

Solita me he de matar
si tú no me correspondes
me he de mandar a enterrar
donde nadie sepa donde.

"Tu eres la estrella más linda"
Francisca Martínez (Parra, 1979, p.51).

Como el conejo en la zarza
me vas sacando paciencia
mira que el amor se cansa
cuando no hay correspondencia.

"A la re'i de una patagua"
Francisca Martínez (Parra, 1979, p.53).

El olvido puede definirse como el proceso devastador de la pérdida del tiempo. La profanación del tiempo. El olvido es el contratiempo por excelencia, desequilibrio cósmico:

El que conserva sus padres
no los echen al olvido
así no padezcan tanto
conforme yo he padecido.

"Cuando yo salí a rodar"
Mercedes Guzmán, (Parra, 1979, p.58).

Aunque yo vea venir
las estrellas por el suelo
yo no pienso de olvidarla
comadre de mi consuelo.

Aunque yo vea venir
astros, cielos y elementos
a mi querida comadre
la tengo en mi pensamiento.

"Aquí me pongo a cantar"
Mercedes Guzmán (Parra, 1979, p.59).

La alegría del "esquinazo" inaugura el tiempo del encuentro con la persona amada.

El "esquinazo" juega con el tiempo cronológico convirtiéndolo en una apasionada aproximación al ser amado. El reloj cobra sentido en relación al tiempo del amor. No es determinante en su condición de medida abstracta, sino que está determinado por el tiempo

amoroso, que desde un principio revela sus ciclos cósmicos y siderales. Al fin, el reloj puede detenerse, pero no el tiempo abrasador del encuentro:

Despierta vidita mía
a las vueltas de la luna
ábreme la puerta cielo
que me van a dar la una
si ay ay ay, es lo que vengo a buscar.

Despierta vidita mía
a las horas del reloj
ábreme la puerta cielo
que me van a dar las dos
si ay ay ay, es lo que vengo a buscar.

Despierta vidita mía
no te duermas otra vez
ábreme la puerta cielo
que me van a dar las tres
si ay ay ay, es lo que vengo a buscar.

Despierta vidita mía
no te duermas sin recato
ábreme la puerta cielo
que me van a dar las cuatro
si ay ay ay, es lo que vengo a buscar.

Ya se acabaron las horas
de este maldito reloj
por no saberle dar cuerda

en las cinco se paró
si ay ay ay, es lo que vengo a buscar.

"Es aquí o no es aquí"
Mercedes Guzmán (Parra, 1979, pp.61-62).

El amor crea, entonces, el tiempo, lo hace ser. Incluso es más trascendental y profundo que los compromisos religiosos, que los "mandamientos" de Dios, establecidos desde una legalidad abstracta y extrínseca con respecto al sentimiento que funda el ser. El amor, y la vida compartida, están por sobre cualquier orden y legalismo universalista:

Escucha vidita mía
mis suspiros y lamentos
que yo por quererte a ti
olvidé los mandamientos.

El primero amar a Dios
yo no lo amo como debo,
porque tengo puesto en ti
todo mi amor verdadero.

El segundo no jurar
yo juro que te he querido,
porque tengo puesto en ti
todos mis cinco sentidos.

El tercero que es la misa
no la oigo con devoción
porque tengo puesto en ti
alma, vida y corazón.

El cuarto que es la obediencia
a mis padres les perdí
a mayores y menores
sólo por amarte a ti.

El quinto que es no matar
de buena gana lo hiciera
le quitaría la vida
a la que contigo viera
y a uno que mal me pagara
una muerte cruel le diera.

Viva la noble compaña
hojita de pensamiento
el que ama con alma y vida
no sabe de mandamientos.

"Escucha vidita mía"
Francisca Martínez (Parra, 1979, pp.53-54).

Para hacer que el tiempo acontezca, el amante se entrega por completo. No a medias, sino con todo el ser. Con "alma y vida", con los "cinco sentidos", con la vista, el oído, el gusto, el olfato, el tacto. Una entrega mediocre, a pedazos, es inválida. Todo el ser funda el tiempo amante, un tiempo mayor, sostenido, infinito:

Cada día estoy más firme
de una prenda que adoré,
si no la veo presente,
cómo me consolaré.

Quién pudiera dueño mío,
por ser larga la tardanza,
aunque mil años se pasen
en mí no has de hallar mudanza.

En mí no has de hallar mudanza
como la que veo en ti,
cuando te den desengaños,
habrás de venir a mí.

Habrás de venir a mí,
yo te sabré perdonar...

"Cansados traigo los ojos"
Berta Gajardo (Parra, 1979, pp.80-81).

¿De qué raíces proviene esta concepción campesina del tiempo que atribuye tanta trascendencia al amor, y que recogió a manos llenas Violeta Parra?

Dejamos aquí la visión occidental del mundo, del amor, y del tiempo. De partida no se verbaliza en una palabra letrada, sino en el verso octosilábico propio de la poesía oral oriental, específicamente árabe (zéjel), que corresponde al ritmo de la respiración. "El octosílabo es el exacto molde del pensamiento en el sentido que la frase puede darse entonces en una sola emisión de aliento" (Jousse, 1974, p.272).

La filosofía grecolatina, plataforma metafísica de Occidente, no alcanza ni entiende la intensidad del amor. Su concepción del tiempo no brota de la experiencia amorosa. El amor no funda el

ser. En el ideario occidental, "el amor nos hace más bien 'ciegos' que agudos de vista [...] todo auténtico conocimiento del mundo solo puede fundarse mediante la moderación extrema de los actos emocionales" (Scheler, 2010, p.11). De acuerdo a Platón el eros culmina en un distanciamiento de las cosas sensibles que pertenecen a la "materia" para participar de ese modo del *óntos ón*, de la "idea", de lo "esencial" (Scheler, 2010, p.16). "[El] eros platónico, más bien desnaturalizó al amor y lo transformó en un erotismo filosófico y contemplativo del que, además, estaba excluida la mujer" (Paz, 1997, p.74). Etéreos y extraños son los "amores platónicos". Esta concepción filosófica aparta del mundo, de lo sensible, de la comunidad terrestre.

El mundo cristiano en Occidente heredó este sistema abstracto, haciendo de Dios un símil del "dios aristotélico sabio y autosuficiente" (Scheler, p.40). La Iglesia adoptó una religiosidad principesca, principista, temerosa del Dios amante de raíz oriental: "Dios"—se dice en santo Tomás— "creó el mundo para su "propia glorificación". Y este fin se irradia, además, a sus primeros servidores, los sacerdotes, que aparecen también en el gran teatro del mundo como papas y obispos, y ya no como los humildes servidores de la comunidad cristiana y, en ella, seguidores de Cristo. Aparecen completamente, en definitiva, como soberanos antiguos-romanos en lo que culmina la vida de la Iglesia. Los seguidores de Cristo "se tornan 'sucesores de Cristo' que, como príncipes, derivan su 'cargo', su 'dignidad', sus derechos, de la mera tradición legal que los vincula con Cristo" (Scheler, 2010, p.39). Sin sustento ni aliento espiritual, el amor medieval se volvió trágico, finito: "[La] Edad Media se inclina decididamente por el modelo trágico. El poema de Tristán comienza así: 'Señores, ¿les

agradaría oír un hermoso cuento de amor y de muerte? Se trata de la historia de Tristán y de Isolda, la reina. Escuchad cómo, entre grandes alegrías y penas, se amaron y murieron el mismo día, él por ella y ella por él…'" (Paz, 1997, p.211).

El Occidente moderno, legatario de la antigüedad grecolatina y del medioevo cristiano, acabó por desconocer sin remedio el tiempo fundado en la correspondencia y la pasión amorosa. Europa terminó limitándose a difundir sus mercancías y su civilización científico-técnica: las empresas capitalistas e imperialistas revelaron su ética falta de leyes (Löwith, 1998, p.59). Solo contados artistas y escritores reconocieron el valor cognoscente del amor. Fue el caso de Goethe: "No se conoce sino lo que se ama, y cuanto más profundo y cabal quiera ser el conocimiento, más fuerte, vigoroso y vivo debe ser el amor, incluso la pasión" (Scheler, 2010, p.11). La modernidad europea terminó como una sociedad desalmada:

El crimen de los revolucionarios modernos ha sido cercenar del espíritu revolucionario al elemento afectivo. Y la gran miseria moral y espiritual de las democracias liberales es su insensibilidad afectiva [...] Para reinventar el amor, como pedía el poeta, tenemos que reinventar otra vez al hombre (Paz, 1997, pp.165-166).

Esta reinvención constituye un desafío mayor para la modernidad, pues "el amor ha sido y es la gran subversión de Occidente" (Paz, 1997, p.120). Esto es aun más complicado cuando el tiempo occidental se convierte en una "tecnocronía":

Al aspecto de la dominación del tiempo por la tecnocracia lo he denominado 'tecnocronía'. Es el tiempo propio de las máquinas

de segundo grado, de la tecnocracia; es, por tanto, el tiempo propio de la ciudad moderna. [...]. Este tiempo es el de la ***aceleración***. [...]. Una vez rotos los ritmos naturales, su restauración no es fácil, porque la capacidad de adaptación de la vida ha asimilado ya gran parte de la arritmia producida" (Panikkar, 1993, p.91).

¿De dónde, entonces, nació y recogió Violeta Parra su concepción del tiempo y de la vida como exaltación y correspondencia amorosa?

Su concepción entronca con dos tradiciones complementarias y distantes de Occidente. Ambas conforman el espíritu de las culturas populares y mestizas de América del Sur. Por un lado, está la experiencia del tiempo y del amor de las sociedades indígenas de los Andes australes, donde el mundo de la vida y de los sentimientos alcanza una intensidad exuberante. El tiempo cualitativo se basa en el equilibrio y la armonía cósmica destinada al cuidado de la vida. El ritmo calmo del invierno, momento de cuidarse y protegerse, se alterna con el ritmo intenso del verano y de la fertilidad. Estos tiempos cíclicos transcurren sin apremio, en un movimiento perfecto, contrario a los punteros del reloj (Grebe, 1987, pp.59-74). En este acompasado vaivén cósmico, el amor es la energía que permite la circularidad bella y luminosa de la vida: "*Ayün* 'amor', o *aiñ* encierra tres nociones básicas en su raíz. Significa 'belleza', 'un tipo especial de luz, y transparencia'". Está directamente entroncada con su matriz, el vocablo *aywon* (también *ayon*) que significa a su vez 'nacimiento de la luz', o literalmente, 'luz que mira' (el amor sería una clarividencia lúcida y no un enceguecimiento pasional)" (Mora, 2004). La fiesta encarna la circularidad vibrante de la vida infinita. Es el *kawiñ*, el círculo de la comunidad (Alonqueo, 1989, p.130). La perennidad del tiempo sagrado se vive en el mundo andino en la convivencia

amorosa con la Ñuke Mapu, Pacha Mama, cosmos cíclico e interrelacionado en múltiples reciprocidades y correspondencias antes/después, día/noche, masculino/femenino, arriba=*anan*/abajo=*urin*, etc. (Yáñez del Pozo, 2002, pp.39-40).

La intensidad amorosa del pueblo mapuche se expresa mediante una energía particular, específica, *newen ayüwn*: es el *newen* que comunica la ternura y el contacto íntimo, es un *newen trepeduamn ayün, newen* emocional de amor. El *newen ayüwn* es el *newen* que atrae a dos personas, el *newen* del verdadero amor, por sobre el amor interesado. Puede reflejarse este tipo de *newen* en los *ül* hechos para la pareja o para la persona que se desea enamorar (Tapia, 2007, pp.271 y 331).

Violeta Parra conoció y recogió personalmente diversos y preciosos cantos de amor, *poyewvn vl*, mapuche, como el titulado *Ka antv, kiñe epugelayu xokiwkefun* ("Algún día seremos dos"). Se trata de la esperanza cierta en el arribo del tiempo del amor:

[hermano], oye hermano, hermano sí, hermano
la he encontrado, encontrado
un buen amor, buen amor, buen amor, buen amor
la deseo, la deseo, yo sí, yo sí
una persona ya conocida
buen amor, buen amor,
buen amor, buen amor, buen amor, buen amor
después de haber sido tan solitario,
lo digo, lo digo oye, lo digo, lo digo oye
si Dios se compadece de mí
algún día, algún día, me parece que seremos dos, me parece
me parece que seremos dos, me parece, me parece.
Admirable, es admirable el pensamiento
Admirable, es admirable el pensamiento.
Si estoy vivo, si estoy vivo, si me haces el favor,

Dios que dirige el mundo.
Algún día, algún día la tendré.
Soy bueno, soy bueno
Si Dios me hace el favor, Dios.
La tendré, la tendré [...]
Hermano, sí, hermano siempre.
Una mujer también
la que invitaré a compadecerse de mí
Oye, hermano, hermano.

Canción interpretada por Juan López Quilapan,
de Lautaro (Miranda, Loncon y Ramay, 2017, pp.92-93).

La misma certeza en el arribo del tiempo del amor se advierte en el canto *Ka kvxalwe kamarikun mew* ("Otro fogón en el *kamarikun*"):

Pasado mañana será, pasado mañana será, pasado mañana será
Pasado mañana será, pasado mañana será la ceremonia
Pasado mañana será la ceremonia
Pasado mañana será la ceremonia
Nos prepararemos, nos prepararemos,
Nos prepararemos, amiga
Nos prepararemos, amiga, nos prepararemos, amiga
Somos demasiados, somos demasiado jóvenes hermana.

Tendremos un fogón aparte, otro fogón, tendremos otro fogón.

Si nos miran, que nos miren, hermana, será que no nos miren, hermana
No es nuestra, no es nuestra, no es nuestra culpa
No nos envidiaremos, no nos envidiaremos, amiga.

Debemos hablar, debemos hablar pasado mañana
si hablan de nuestro amor

que venga diré,
que venga diré.
Nuestro cariño, oye nuestro cariño
Nuestro amor.

Canción interpretada por Juana Huenuqueo,
de Carahue bajo (Miranda, Loncon y Ramay, 2017, pp.88-89).

Ciertamente la concepción mapuche del amor está atenta a la pérdida del tiempo, al desequilibrio de la armonía cósmica, de la correspondencia por el desgarramiento de la pareja, particularmente debido a la reprochable conducta masculina, como advierte el canto titulado *Anvkvnutuen* ("Me abandonaste"):

Te fuiste a otras tierras, mal hombre.
Me abandonaste ser malo
Me dijiste que no me dejarías, ser malo
Me dejaste abandonada, ser malo.
Y ahora ando vagando.
hombre perro malo, hombre perro malo, hombre
perro malo [...]
Me has hecho llorar mucho, hombre perro malo
Hombre perro malo, me hiciste sufrir
Me hiciste sufrir mucho, me hiciste sufrir mucho.

Canción interpretada por María Quiñenao,
de Labranza (Miranda, Loncon y Ramay, 2017, p.99).

Este horizonte de sentido indígena acerca del amor se asoció históricamente en nuestro país con el mundo amoroso de la España oriental, semita, con elementos islámicos y cristianos: moros y cristianos, traído por los inmigrantes de los siglos XVI y XVI.

Las culturas ibéricas habían entretejido durante siglos una vida original y refractaria al Occidente latinocristiano (Asín y Palacios, 1992). Con este entramado cultural y espiritual se inauguró un camino religioso popular impregnado de expresiones islámicas, sufíes, que brillan por su contraste con la religiosidad eclesiástica latina. Las tradiciones cristianas e islámicas de España buscaron juntas la exaltación creadora del Dios amante. En términos sufíes la realidad nace del amor próximo y compasivo de Allah, ajeno a la duración lineal del tiempo. En el *Círculo de la Intimidad* (*Dâira al-Wilâya*) con Allah, los seres humanos trascienden el tiempo y el espacio: "En ese *Círculo de la Intimidad* (*Dâira al-Wilâya*) no tienen sentido ni el espacio ni el tiempo. Todo está sobredimensionado en la conciencia de esos seres que han trascendido el mundo y están en *al-Âjira*, el *Universo de Allah*, lo anterior a lo anterior y lo posterior a lo último" (Maanán, 2006, p.125). En esta conciencia mística, Allah no es un principio de ordenamiento patriarcal, como una suerte de motor del tiempo rectilíneo, sino una intimidad femenina asociada a la oscuridad y a la informalidad nocturnas: "El nombre femenino *Layla* aparece con frecuencia en la poesía sufí para designar a Allah. Él es Noche (*Layla*), momento de intimidad, donde todo pierde su formalidad para difuminarse en la nada de la oscuridad" (Maanán, p.100).

Violeta Parra se ha nutrido de estas tradiciones místicas y poéticas de los Andes australes y de la península ibérica para expresar un amor preeminente, incontrarrestable. Revela toda su potencia, su exceso, la sobreabundancia del Ser. Con los componentes de la sabiduría indígena y de la mística hispano-oriental, Violeta revela el esplendor del tiempo amoroso, gratificante y desmedido, y, por defecto, la desdicha del tiempo cruel, mal correspondido, explí-

cito particularmente en la modernidad colonial euro-cristiana, silenciadora de cualquier génesis cultural divergente de la suya (Subirats, 1994).

LA SUSPENSIÓN DEL TIEMPO LINEAL: LA CERTEZA DE LA EXPERIENCIA AMOROSA EN VIOLETA PARRA

Violeta Parra ha mostrado, a la par del cancionero recogido de las tradiciones populares, la manifestación del tiempo amoroso, compartido, en su propia vida, en su autobiografía. Lo reconoce en las personas queridas de su infancia, como Pascualita, mujer que rebalsa espléndida con su generosidad la estrechez doméstica:

Cuando a mi casa volvía
con un crecido contento,
tenía el convencimiento
volverme de la otra vida,
canastos llenos traía
de peumo, trigo y piñones;
encima, los orejones;
al medio, queso y tortilla.
Llega a bailar mi chasquilla
cruzando los callejones.

(Parra, 2011, p.64)

Esta actitud magnánima, dadivosa, es celebrada como un signo mayor del buen comportamiento religioso en Oriente, tanto de musulmanes como cristianos —es la señal de la generosidad de Abraham—, y por supuesto también en los pueblos andinos. Según las enseñanzas sufíes: “Al que llega para beber de él, le muestra buena cara, y es hospitalario, y se somete al pobre en

palabra y acto [...]. Pule a los seguidores del Camino estando ya pulido su corazón, siendo a la vez de una generosidad absoluta" (versos del Maestro sufí al-Yîlâni, ver Maanán, 2006, p.48).

Violeta celebra el amor desmedido, desproporcionado, que no respeta los "mandamientos de la ley de Dios" , de acuerdo a la canción que recogió de la intérprete campesina Francisca Martínez. Conocida como "décima para enamorar" esta canción fue prohibida por la Inquisición de México en el siglo XVIII (Baudot y Méndez, 1997, pp.68-77).

En toda la América españolizada circularon las convicciones del amor regocijado, impulsivo, de raíces orientales, burla del cristianismo platonizado. En canciones y bailes de la naciente cultura popular se avivó el amor libre, entusiasmado, que superaría la represión, el miedo, y la muerte de un tiempo abstracto:

En la esquina está parado
un fraile de la Merced,
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé.

Ya el Infierno se acabó
ya los diablos se murieron
ahora sí, chinita mía
ya no nos condenaremos.

Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía
y nos tenemos de holgar
hasta que Jesús se ría.

Coge a tu nana,
coge a tu abuela,
coge a tu amiga,
coge a tu tía.

Por vida del otro Dios,
que en el cielo no hay gobierno,
San Juan tenía su Pinzita
y se la robó San Pedro.

Ahora que hace mucho frío
entrepernados los dos
juntitos nos estaremos
amando a nuestro Criador.

(Baudot y Méndez, 1997, pp.34, 46-48, 60, 101, 105, 111).

En el campo del amor, la cultura musulmana proporciona un reconocimiento excepcional, opuesto al mundo cristiano de Occidente. La vida sexual lleva a Dios, de ningún modo aparta de Él (Heller y Mosbahi, 1995; Rudelle-Berteaud, 2002). Expresión característica del amor introducido por la poesía y la música de la España árabe o morisca en América es la *cueca*, interpretación de la perfección cósmica a través de la circularidad complementaria del hombre y la mujer. Este baile no transmite una visión lineal, épica o trágica, del mundo, sino la celebración regocijada del amor complementado, cumplimentado, y feliz (Claro Valdés, 1994).

Violeta Parra compartió y celebró esta literatura "hereje", escandalosa, obscena, para los códigos de la Inquisición colonial. Así se burló de una gloria descuidada en su composición "Los santos

borrachos". Frente a un cielo violento y desatento, indigno, con santos varones emborrachados, las animas cristianas prefieren morar en el infierno:

Los aspirantes al cielo
haciendo cola en la puerta,
pero ni señas de San Pedro:
qué oficina tan perfecta,
qué oficina tan perfecta.
Animas cristianas arrancan diciendo:
—Aquí nos tramitan, vamos p'al infierno.

El mismo sentido se observa en su composición "Un domingo en el cielo", representación de un jolgorio paradisíaco, fuera del limbo y de la gloria, espacios cerrados por ser "domingo festivo", según las normas civiles y religiosas.

"Efectivamente en la fiesta del cielo, hay chicha, copas y pañuelos, se baila resfalosa y cueca:

De lejos sentía el Amo
fragancia de chicha crú'a
pa' sus adentros pensaba
¡qué fiesta más macanúa'a.

Pero manteniendo el tono de sátira hasta el final, en la última copa se enoja el Señor y 'fue tanta su turbación/ que clausuró el Paraíso'" (Miranda, 2013, p.109). El dios "amo" de la Iglesia romana no tolera tanta alegría terreste en el cielo de su propiedad. Violeta había mostrado su desazón y desesparación ante ese dios "amo" que decreta, con palabras latinas, el tiempo final y eterno castigo:

dice l'orar profeturum
p'aquella que su angelorum
deja botá' en el invierno,
arrójenla en los infiernos
pa' sécula seculorum.

En su madurez Violeta Parra alcanzó perfecta conciencia del arribamiento, y arrobamiento, al fundamento del ser, a la plenitud del Amor. Realizó, en términos sufíes, el *Retorno (Tawba)* al fundamento del tiempo sagrado, rompiendo con las ilusiones del ego, los *dzunûb*, ignorancias, torpezas, negligencias y crueldades del ser humano (Maanán, 2006, pp.33-35). Alcanzó la humildad del Jardín habitado en paz: "En oposición al Fuego está el Jardín, que es la Morada de la Paz, destino de quienes suavizan sus existencias para conectarlas con la Rahma, *la Misericordia Creadora*." (Maanán, p.38). La existencia se transforma en Jardín. Ella misma oficiará de jardinera:

La jardinera (fragmento)

Creciendo irán poco a poco
los alegres pensamientos,
cuando ya estén florecidos
irá lejos tu recuerdo.
De la flor de la amapola
seré su mejor amiga,
la pondré bajo la almohada
para dormirme tranquila.

Cogollo de toronjil,
cuando me aumenten las penas,

las flores de mi jardín
han de ser mis enfermeras.
Y si acaso yo me ausento
antes que tú te arrepientas,
heredarás estas flores:
¡ven a curarte con ellas!

El tiempo lineal y profano de la modernidad no alcanza la última palabra. El amor tarda, pero llega. En el curso de esta tardanza, Violeta Parra ha experimentado muchas veces una desolación existencial, una impaciencia formidable:

Las lágrimas se me caen
pensando en el guerrillero
como fue Manuel Rodríguez
debieran haber quinientos,
pero no hay ni uno que valga
la pena en este momento.

Con todo, sabe que el amor está por llegar:

Me abrigan las esperanzas
que mi hijo habrá de nacer
con un espada en la mano
y el corazón de Manuel,
para enseñarle al cobarde
a amar y corresponder.

Un instante de gran alegría y esperanza fue su participación en el Festival de la Juventud en Polonia en 1954. Entonces comprobó Violeta los sentimientos de fraternidad humana mundial: la solidaridad, más allá de la aciaga cultura capitalista.

No hay mal que dure cien años
sentenciaba mi mamita,
ni cuerpo que lo resista
por grande que sea el daño.

Y sigue:

América allí presente
con sus hermanos del África,
empieza la fiesta mágica
de corazones ardientes,
se abrazan los continentes
por ese momento cumbre
que surge una perdidumbre
de lágrimas de alegría,
se baila y cant' a porfía,
se acaban las pesadumbres.

Todo está allí en armonía,
[...]
el pueblo tendrá mudanza
me digo con gran donaire

En términos sufíes esta vivencia se denomina *futuwwa* (literalmente "jovialidad", "entusiasmo"), que expresa al mismo tiempo hermandad, socorro mutuo, olvido de las afrentas, complicidad (Maanán, 2006, pp.53-54).

Esta experiencia se contrapone de plano con su exasperada desesperación del tiempo y del amor:

Maldigo los estatutos
del tiempo con su bochorno
¡Cuánto será mi dolor!
[...]
Maldigo el vocablo "amor"
con toda su porquería
¡Cuánto será mi dolor!

Este proceso en términos místicos musulmanes se denomina *aniquilación* del ego, *Fanâ*. "Cuando muere el ego (el *nafs*), despierta lo que hay de verdadero en el ser humano, y esa es su resurrección, su *eternidad (Baqâ)*. El Baqâ exige un *Fanâ* previo" (Maanán, 2006, p.127). La conciencia de la devastación del amor por la profanación del tiempo lineal alcanzó una expresión máxima en "El gavilán" (1964). Allí se trenzan las tradiciones ibéricas e indígenas en una suerte de denuncia y conjuro contra el tiempo del desamor (Oporto, 2013).

Esta experiencia de desolación es la puerta estrecha hacia el océano feliz de la generosidad amorosa que alcanza la armonía cósmica, la *Misericordia Creadora* (*Rahma*). Se ha ingresado al "Círculo de la Intimidad" (*Dâira al-Wilâya*) donde se goza de un tiempo sin tiempo, precioso e infinito (Maanán, 2006, p.125).

O mejor decir, el presente del instante coincide con la eternidad. Según la perspectiva musulmana del tiempo y de la historia: "*Waqt* tomará el sentido técnico de un 'instante', en el cual el hombre llega a estar sin pasado ni futuro: 'Cuando Dios desciende a su

alma y unifica su corazón —dice *Hujwîrî*— él (el hombre) no tiene memoria de lo que fue, ni pensamiento para lo que le puede suceder'. Y el *hâl*, 'estado espiritual', es el 'adorno' de dicho instante puro, 'como lo que es el espíritu del cuerpo'. 'El *Waqt* tiene necesidad del *hâl*, ya que queda embellecido por él, y por eso mismo subsiste'. Junayd, maestro de *Hallâj*, enseñaba que el 'santo' (*walî*) debe ser 'hijo de su instante', *ibn waqtihi*, del 'instante de Dios', sin antes ni después" (Gardet, 1979, p.233):

Volver a los 17 (fragmento)

Volver a los diecisiete
después de vivir un siglo
es como descifrar signos
sin ser sabio competente.
Volver a ser de repente
tan frágil como un segundo,
volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios.
Eso es lo que siento yo
en este instante fecundo.

Mi paso retrocedido
cuando el de ustedes avanza,
el arco de las alianzas
ha penetrado en mi nido
con todo su colorido
se ha paseado por mis venas,
y hasta las duras cadenas
con que nos ata el destino
es como un diamante fino
que alumbra mi alma serena.

Lo que puede el sentimiento
no la ha podido el saber
ni el más claro proceder
ni el más ancho pensamiento.
Todo lo cambia al momento
cual mago condescendiente,
nos aleja dulcemente
de rencores y violencias.
Solo el amor con su ciencia
nos vuelve tan inocentes.

El amor es torbellino
de pureza original,
hasta el feroz animal
susurra su dulce trino,
detiene a los peregrinos,
libera a los prisioneros,
el amor con sus esmeros
al viejo lo vuelve niño,
y al malo sólo el cariño
lo vuelve puro y sincero.

De par en par la ventana
se abrió como por encanto,
entró el amor con su manto
como una tibia mañana,
al son de su bella diana
hizo brotar el jazmín,
volando cual serafín,
al cielo le puso aretes.
Y mis año' en diecisiete
los convirtió el querubín.

Violeta Parra exalta a los ángeles, que carecen de ego, distinguiendo a serafines y querubines, grados imponderables de la comunicación amorosa: "[Los] serafines amorosamente ardientes están a los pies de Dios en la jerarquía de los ángeles (o sea, más cerca de la divinidad) por encima de los querubines cognoscentes" (Scheler, 2010, p.37). "[La] canción tiene una estructura circular. Así, en la primera y última estrofas, se produce el milagro del retorno a un tiempo primigenio y mítico, que le permitirá al yo 'volver' a 'sentir'. [La] segunda estrofa comienza con 'mi paso retrocedido / cuando el de ustedes avanza'; porque mientras los otros funcionan en la lógica teleológica moderna (avanzar), el yo tiene que retroceder para encontrar la sabiduría. En ese retroceder o 'volver' atrás se produce una experiencia de iluminación divina: [...] El pacto de la alianza amorosa entre Dios y los hombres está simbolizado en ese 'arco de la alianza' que se representa como un arcoiris aparecido luego del diluvio universal y que metaforiza la promesa divina: [...] El arcoiris, señal y promesa de que Dios no volverá a destruir la Tierra, aquí 'ha penetrado en mi nido', las 'venas' y el 'alma' [...] En este 'instante fecundo' se ha producido la iluminación plena del ser, como un pacto y promesa de que la vida en amor es lo que perdurará [...] El amor es una forma superior de conocimiento, incluso científico y a la vez mágico. [...] Sólo el amor porta una fuerza transformadora y logra invertir los sentidos tradicionales del bien y del mal [...] El estribillo sirve para reforzar la idea vital de la resurrección y la vida, tanto en el plano espiritual como en los ciclos de la naturaleza: 'enredando' y 'brotando', 'hiedra' y 'musguito'" (Miranda, 2013, pp.151-153).

El sentido del tiempo y del amor se ha apartado por completo de la temporalidad y la ética modernas. Violeta Parra reinstaló las intuiciones que formularía, con influencias islámicas y cristianas, Juan de Yepes (san Juan de la Cruz), en su poesía amorosa del siglo XVI.

El [ser humano] es más que razón y pensamiento, más que ciencia y voluntad. El [ser humano] es un Ser-Amor cuya vida se despliega en un proceso de surgimiento personal y encuentro enamorado. Por eso la verdad del [ser humano] no se demuestra, ni se programa por ciencia, sino que se canta en libertad enamorada (Pikaza, 2004, p.274).

En "Gracias a la vida" la experiencia mística del tiempo en Violeta se muestra íntegra.

Se manifiesta la *tempiternidad*, esto es, la experiencia plena de la Vida, repleta de amor, con todos los sentidos presentes:

La experiencia mística sería aquella que nos permite gozar plenamente de la Vida. "La experiencia de la vida no es la conciencia del paso del tiempo. Lo que se 'experiencia' es el instante de la *tempiternidad*. La experiencia no se mide por el tiempo" (Panikkar, 2007, p.31).

La mística es la pura irrupción de esta Presencia [*parousian*]. Es muy significativo y una muestra de la paulatina pérdida del sentido místico que la parousía (presencia) de los Evangelios fuera traducido como *adventus* (adviento, llegada) por la cultura latina –entronizando así la historia lineal por encima de la experiencia mística de la *tempiternidad*" (Panikkar, 2007, pp.109-110).

La afirmación mística y compasiva del agradecimiento a la circularidad acogedora de la Vida reemplaza la fórmula latino-occidental *Deo gratias* (gracias a Dios), tributo al fundamento teocrático del régimen de historicidad lineal (sobre los estereotipos patriarcales del Dios de Israel, ver Weems, 1997). Violeta Parra expresó de un modo sobrecogedor la búsqueda y el hallazgo del tiempo amoroso de los pueblos de la Tierra (Salinas et al., 2015).

Alonqueo, M. (1989)
El habla de mi tierra
Temuco: Ediciones Kolping.

Arabi, I. (1990)
Los sufis de Andalucía
Málaga: Sirio.

Asín, M. (1992)
Tres estudios sobre pensamiento y mística hispanomusulmanes
Madrid: Hiperión.

Baudot, G. y Méndez, M. (1997)
Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México
México D. F.: Siglo XXI Editores.

Claro, S. (1994)
Chilena o cueca tradicional
Santiago: Ediciones UC.

Gardet, L. (1979)
Puntos de vista musulmanes sobre el tiempo
y la historia. En P. Ricoeur (ed.)
Las culturas y el tiempo
París: Sígueme-Unesco.

Grebe, M. (1987)
La concepción del tiempo
en la cultura mapuche
Revista Chilena de Antropología 6, 59-74.

Gurevitch, A. (1979)
El tiempo como problema de historia cultural
En P. Ricoeur (ed.) *Las culturas y el tiempo*
París: Sígueme-Unesco.

Heller, E. y Mosbahi, H. (1995).
Tras los velos del Islam. Erotismo y sexualidad
en la cultura árabe
Barcelona: Herder.

Jousse, M. (1974)
L'anthropologie du geste
París: Gallimard.

Lenz, R. (1894)
Introducción al estudio de la lengua
vulgar en Chile
Anales de la Universidad de Chile,
mayo-octubre 1894.

Löwith, K. (1998)
El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo XX
Barcelona: Herder.

Maanán, A. (2006)
Tasawwuf. Introducción al sufismo
España: Almuzara, Azzagra.

Miranda, P. (2013)
La poesía de Violeta Parra
Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Miranda, P., Loncon, E. y Ramay, A. (2017).
Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche
Santiago: Pehuén.

Mora, Z. (2004)
Amor y sexualidad en la cultura mapuche
Patrimonio Cultural, *Año IX,* Verano.

Oporto, L. (2013)
El Diablo en la música. La muerte del amor en "El gavilán", *de Violeta Parra*
Santiago: Editorial Usach.

Panikkar, R. (1993)
Paz y desarme cultural
Santander: Sal Terrae.

Panikkar, R. (2007)
De la mística. Experiencia plena de la Vida
Barcelona: Herder.

Parra, V. (1965)
Poésie populaire des Andes
París: Maspero.

Parra, V. (1978)
21 son los dolores
(Prólogo y selección de Juan Andrés Piña)
Santiago: Aconcagua.

Parra, V. (1979)
Cantos folklóricos chilenos
Santiago: Nascimento.

Parra, V. (2011)
Décimas. Autobiografía en verso
Santiago: Sudamericana.

Paz, O. (1997)
La llama doble. Amor y erotismo
Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Pikaza, X. (2004)
Amor de hombre, Dios enamorado.
San Juan de la Cruz: una alternativa
Bilbao: Desclée de Brouwer.

Rudelle-Berteaud, E. (2002)
Divergencias moriscas y cristianas
sobre erotismo y afectividad
IX Jornadas Interdisciplinarias Religión y Cultura
Erotismo, afectividad y religión en las culturas
199-207.

Salinas, M. (2005)
Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900
Santiago: LOM.

Salinas, M. (2009)
Trafkiñen, amuayu, trafkiñen! El amor como vida del mundo en la historia de la cultura y la sensibilidad populares en Chile: los ancestros indígenas
Mapocho. Revista de Humanidades, *66*, 223-251.

Salinas, M. Rueda, J., Hayden, C. y Sierra, D. (2015)
Lo que puede el sentimiento. El amor en las culturas indígenas y mestizas en Chile y América del Sur, siglos XIX y XX
Santiago: Ocho Libros.

Scheler, M. (2010)
Amor y conocimiento y otros escritos
Madrid: Ediciones Palabra.

Subirats, E. (1994)
El continente vacío: la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna
Madrid: Anaya.

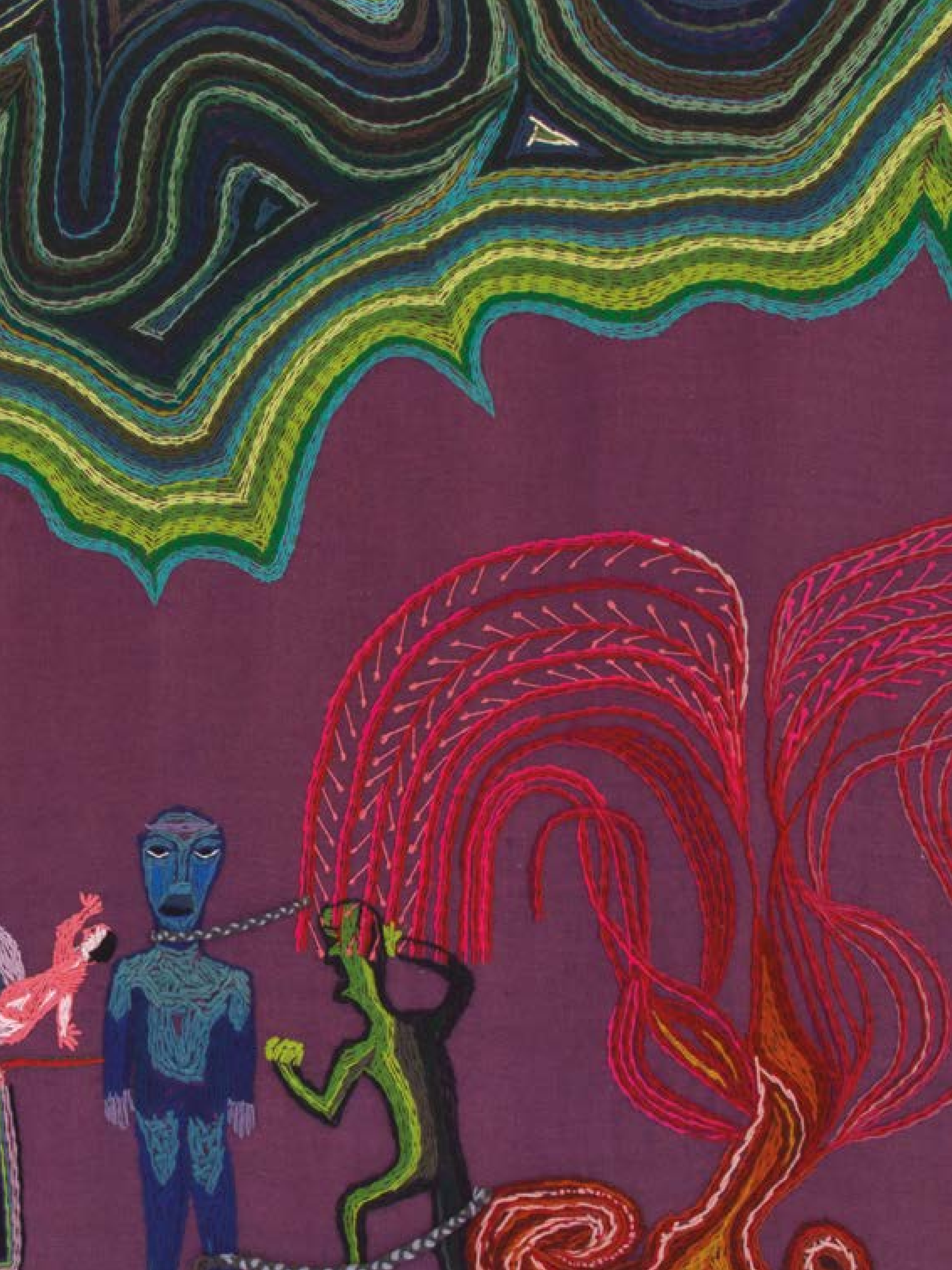
Tapia, D. (2007)
El newen, la fuerza que mueve a la música lafquenche en el lago Budi
Tesis de Magíster en Artes.

Weems, R. (1997)
Amor maltratado. Matrimonio, sexo y violencia en los profetas hebreos
Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer.

Yáñez del Pozo, J. (2002)
Yanantin: La filosofía dialógica intercultural del Manuscrito de Huarochiri
Quito: Abya Yala.









VIOLETA PARRA Y SU ENCUENTRO PLENO CON EL CANTO MAPUCHE: IMPACTO Y NUEVOS SENTIDOS EN SU POESÍA

PAULA MIRANDA

Doctora en Poesía Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Académica asociada de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile e Investigadora del Centro Interdisciplinario de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR). Es autora de *La poesía de Violeta Parra* (2013), *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche* (2017), entre otros libros y artículos.

Me impresiona lo mucho que las personas de diversas localidades del mundo quieren y sienten suyo el legado de Violeta Parra. En La Habana, Bogotá, Arequipa, Cádiz, Ginebra o París, lo afirman sin dudarlo. Como si a medida que pasase el tiempo y en distintas circunstacias, su obra fuese más y más clásica, y su vigencia, imperecedera. Pero ¿qué es lo que la hace o la va convirtiendo en clásica? Violeta es clásica porque su poesía nos cuenta una vida en plenitud, aunque esa vida que tan magistralmente poetiza, no es la de ella, sino la de cada uno de nosotros, la de ti que lees estas reflexiones, la de tu mamá que la escuchaba cuando eras pequeña, la de todas las personas que ella escuchó, su palabra es también mi palabra, tu palabra, nuestra palabra: "y el canto de todos que es mi propio canto."

Su palabra social, amorosa o religiosa, se irá "enredando, enredando" en nuestras conciencias, memorias y corazones con el paso del tiempo. Ella será cada vez más necesaria en los tiempos que se avecinan, pues seguirá realizando acciones sobre el mundo: amar, conmemorar, agradecer, denunciar, sanar. En mi libro *La poesía de Violeta Parra* (2013), en base al análisis pormenorizado de sus canciones, quería demostrar que su clasicismo se debía a su capacidad creadora, experimental y de continuidad histórica con la palabra de diversas épocas y latitudes, lo que la convertía en una de nuestras mejores poetas. En una suerte de biografía poética, y a partir de la tesis de que su multi-arte se sustenta en la palabra, expliqué sus motivaciones, sus rasgos de personalidad, su poética, su pulsión tanto pasional-amorosa como social-chilena y las cinco etapas que marcaron su trayectoria vital y artística.

Uno de los atributos esenciales de su poética es la capacidad que tuvo para asimilar visiones y estéticas de las más diversas tradiciones.

De la canción moderna popular —como boleros, rancheras y habaneras—, Violeta toma su plasticidad, su sentimentalidad y su profundo sentido del espectáculo; y del canto tradicional, su capacidad ritual y social. Influyen en su formación las tonadas, el canto a lo poeta (canto a lo humano, a lo divino y paya), la sirilla, los ritmos nortinos y la cueca. En ese crisol también estará muy presente la poesía. Así, en la lógica del uso ancestral dado a la poesía, Violeta se vincula con la palabra sagrada, multimedial, comunitaria y con el canto, en todo su resplandor conmemorativo y ritual. Pero también se relaciona directamente con la poesía moderna (inagurada por Baudelaire en Europa y por Rubén Darío en nuestro continente), una ubicada entre la tradición y la ruptura; con aspiración de trascendencia, pero sujeta a las limitaciones del mundo secularizado; de ricas imágenes inaugurales; en diálogo con sus coetáneos (Mistral, Neruda, Lihn, Rojas, De Rokha, etc.), con la experimentación de las vanguardias, con la intertextualidad y la irreverencia de los años sesenta, y muy especialmente con el espíritu anti de su hermano Nicanor. En resumen, se trata de una conciencia poética excepcional y genial que fue integrando a su propio quehacer muchas otras voces, visiones, tonos y recursos. De ahí que se pueda asegurar que ella es nuestra poeta vanguardista más tradicionalista y la guardiana de la tradición más experimental.

Pero, hasta hace poco, faltaba reconocer en este rico crisol una pieza fundamental: la del canto mapuche. Si bien algunos reconocían que había sonoridades de la música mapuche en algunas de sus canciones, faltaba una prueba que nos permitiese asegurar que Violeta se había relacionado con esa tradición, en el mismo nivel de influencia fundamental que ella recibió de géneros como la

cueca, la tonada, el canto a lo poeta o la sirilla; influencia que se hizo notar en su rigurosa investigación y en la recopilación sistemática de esos géneros. Hace tres años, encontré la prueba, el eslabón perdido que la conecta con el mundo mapuche. Entre las decenas de cintas en que Violeta registró cantos de distintas tradiciones chilenas, encontré cuatro cintas con 80 minutos de grabación, catalogadas y digitalizadas en la Mediateca de la Universidad de Chile, en las que Violeta Parra entrevista a siete *ülkantufe* (cantores), y recopila 39 cantos en *mapuzugun* interpretados por ellos. En base al contenido de esas cintas, y con la colaboración imprescindible de mis colegas Elisa Loncon y Allison Ramay, nos dimos la tarea de reconstruir las historia detrás de esas cintas, entrevistamos a distintos descendientes o amigos de los cantores y pudimos contextualizar su trabajo y valorar su impacto. Elisa trascribió y tradujo rigurosamente los cantos. *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, de reciente publicación, registra los resultados de nuestras investigaciones. En lo que sigue, me centraré en el impacto que tuvo todo esto en su obra y en sus proyectos.

CUÁNDO Y CÓMO OCURRE EL ENCUENTRO

En un determinado momento Violeta tuvo la certeza de que en ese puzzle multicolor del folclor y la cultura popular, que ella venía recopilando desde 1953, faltaba reconocer el aporte de la cultura mapuche. Este trabajo de investigación, que permaneció ignorado desde 1957 en todos los estudios y ediciones o reediciones de su obra,* permite afirmar hoy con absoluta seguridad que ella también nutrió su obra con la cultura mapuche. Es más, por las

* Excepción hecha de la fundamental referencia realizada por Ángel Parra (2006, p.118)

fechas en que esas grabaciones fueron realizadas (1957-1958), es probable que esa conexión contribuyese a gatillar en ella el despliegue de su etapa más creativa y experimental, bajo una impronta única y radical, comenzando con "El gavilán", las anticuecas y sus décimas autobiográficas.

Justamente debido a que nació y se crió en una zona de fronteras, como son las regiones del Biobío (San Carlos, San Fabián de Alico, Chillán) y de La Araucanía (Lautaro), Violeta asimiló entre los años 1917 y 1932, a través de sus padres, familiares y amigos cercanos, una cultura rica en festividades, rituales, comidas, cantos y bailes comunitarios, y conoció todas las tradiciones musicales que ya he nombrado. Desde 1953 esto se convertiría en un trabajo sistemático de recopilación, estudio y difusión del folclor, que no se detendría sino hasta su muerte. Por eso, en una carta inédita (1955) dirigida a Paul Rivet, Director del Museo del Hombre, dice: "Mi único deseo es trabajar, para poder continuar mi labor de difusión folklórica, que es cosa aparte del trabajo y tan importante como este." Hay en ella una permanente preocupación de difusión folclórica, que realiza en su discografía (en 18 de sus discos hay cantos de la tradición que ella reinterpreta), la radiofonía (programas radiales como Canta Violeta Parra y entrevistas), la educación (talleres de baile y guitarra en Concepción, Ginebra y en la Universidad del Norte o la misma Carpa de La Reina) y en su propio arte.

Para 1957 la Universidad de Concepción la había contratado para realizar trabajos de investigación etnomusicológica. Y es justamente en ese año que Violeta llega al coro de profesores de Temuco preguntando por canto de machi. Un profesor, Hernán Herrera, la lleva a su casa en Millelche y allí la hospeda durante un mes.

Durante ese tiempo, Violeta entrevista diariamente a la machi María Painen Cotaro y comparte, desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde, su *ruka* y el conocimiento ancestral de la sanación a través de las hierbas, el toque del *kultrun*g y el canto.* Esa primera inmersión profunda y deslumbrada en la cultura mapuche le permite, al año siguiente, dejar grabadas las voces y testimonios, en la casa de Fernando Teillier (Lautaro), de Juan López Quilapan, Juanita Lepilaf, de Adela y Rosita. Es probable que ese mismo año, en Labranza, haya dejado registradas las voces de las cantoras Carmela Colipi, Juana Huenuqueo y María Quiñenao. Según lo estableció Elisa Loncon (2017) el contenido central de las cintas son 39 cantos en *mapuzugun*, de temáticas intracomunitarias y circunstanciales, de una profunda emotividad y fuerza expresiva, algunos improvisados, otros memorizados, algunos vinculados a rituales, la mayoría a tareas del diario vivir: enamorarse, trabajar en la trilla, hacer dormir la guagüita, enviudar, tomar decisiones. Aunque también aparecen cantos ligados al *ngillatun* y al machitún. A través de sus temáticas, de las voces, ritmos e inflexiones emotivas de los cantores, se aprecia la gran energía y especial creatividad del canto y la palabra mapuche.

Al recopilar estos cantos, Violeta interactúa profundamente con sus depositarios, por lo que su obra se nutre tanto de los cantos mismos como de lo que las personas le dicen y enseñan a través de las conversaciones. Violeta intenciona el especial tipo de canto que recopila e indaga sobre cuándo son cantados: "¿Y cuándo se cantan?", ¿para qué se cantan?", les pregunta insistentemente.

* Según testimonios de diversas personas de Millelche, y muy especialmente de Ricardo Herrera Rossat, hijo de Hernán Herrera. Entrevistas realizadas por Paula Miranda entre 2015 y 2016.

Pero también les pregunta por lo esencial, por su mensaje: "¿Y qué dice la palabra?" De esos cantos y de sus depositarios obtendrá aprendizajes para su propia vida y para el sentido que irá adquiriendo su quehacer: capacidad de improvisación y de productividad idiomática; funcionalidad y síntesis poéticas; enorme importancia otorgada a la palabra, cantada o recitada; capacidad vital de subsistencia, resiliencia y adaptación; cierto humor; una comprensión desde la emocionalidad; apego y gratitud hacia la naturaleza; centralidad de la figura de la mujer e importancia de la familia, entre las más importantes.

Este sustrato cultural, poético y musical impactará en toda su creación, y no solo en las canciones más explícitas sobre el tema. Todos estos cantos tienden a las analogías, a un vínculo con los sonidos y sensaciones ligadas a la naturaleza: "Para olvidarme de ti/ voy a cultivar la tierra," había dicho ya antes en "La jardinera" (1956). Pero lo más importante es que en ellos hay una responsabilidad social: la de trasmutar el mundo en otra cosa. Esa palabra-acción permite a las comunidades hacer catarsis, sanaciones, rituales conmemorativos o chamánicos, actos cotidianos de reafirmación identitaria y de comunión. Por eso ella afirmará en "Cantores que reflexionan" la opción por un canto que "abre surcos" y de un cantor que le canta "al hombre en su dolor" y "en su motivo de existir."

POLIGRAFÍAS Y PROYECTOS

Esta concepción también influirá en sus proyectos culturales, especialmente en el último, La Carpa de la Reina,* y en su trabajo con las arpilleras. El sueño de Violeta era convertir la carpa en una universidad del folclor. El lugar fue construido en base a una carpa de circo, pero reproducía la disposición del espacio esférico de la *ruka* y la centralidad del fogón; de él se sacaban pequeños braseritos que eran puestos en las mesas, multiplicando su calor. Esa imagen la adquirió en parte y sin duda de la visita que realizó a la *ruka* de la machi María Painen Cotaro, de quien aprendió lo más fundamental de esa cultura: su sentido espacial y culinario; su circularidad y la dimensión medicinal de la palabra, tanto del canto y del *kultrung*. Esa capacidad del fogón de multiplicar el calor para recibir a todos, se manifestó también en que Violeta invitó a la carpa a diversos grupos musicales folclóricos latinoamericanos, destacándose Los Araucanos, grupo de Juan Lemuñir, y también el grupo Huenchullán, además de Lautaro Manquilef y otros músicos mapuche, con quienes creó fuertes lazos de amistad.

Su arte plástico se verá también positivamente marcado por esta presencia, especialmente en sus arpilleras (más históricas) y en sus óleos (rituales). Viviana Hormazábal (2013) desarrolló una tesis en la que el óleo *Machitún* y las arpilleras *Fresia y Caupolicán* y *Los conquistadores* fueron analizados iconográficamente, destacando su vínculo formal y de contenidos con el mundo mapuche, sobre todo a partir de la creación de personajes y situaciones, de la combinación de colores y simbologías, del uso de una perspectiva

* Proyecto que consistió en la producción de una espacio cultural en la comuna de La Reina, en Santiago de Chile, entre diciembre de 1965 y febrero de 1967.

plana y de la yuxtaposición de elementos, casi siguiendo la forma de la textilería y alfarería mapuche. Gran influencia tendrá esta poligrafía y concepción espiritual en sus arpilleras *Contra la guerra* y El *Árbol de la vida*. En todos estos trabajos, Violeta estuvo influida por las técnicas ancestrales del telar y tejido mapuche y andino, más que por las formas artísticas modernas.

COMUNIDAD DE MUJERES

Otra influencia determinante en este encuentro serán las imágenes de mujeres que Violeta conocerá en este nuevo contexto y que se suman a la extensa genealogía de figuras femeninas que le han servido en su propia autoimagen: la de su madre, de cantoras populares y de tonadas. A estos rasgos se sumarán la dulzura y maternalidad de Juanita Lepilaf, el humor y la frescura de las mujeres de Labranza, el canto de Carmela y sus saberes. Pero lo que más le impresionará, dejando en ella una profunda huella, será la fuerza y estatura de la machi María Painen Cotaro. A través de todas estas mujeres, ella recupera la imagen de un sujeto femenino conflictuado por las injusticias sociales y de género, pero portadora de un mundo propio, representado por el amor a las tareas domésticas, medicinales y maternales. En “La jardinera”, Violeta había anticipado la imagen de estas mujeres fuertes de la cultura chilena. La jardinera encuentra consuelo en las faenas hortícolas, y luego, una nueva vida en un jardín hecho de flores y hierbas. Tan grande fuerza, que incluso alcanza para curar al propio “traidor”. En esta canción la mujer se vuelve más segura y la traición amorosa puede ser superada por esta huertera trabajadora, capaz de autocurarse: “Por suerte que tengo la buena costumbre de curar yo misma mis heridas,” le dice en una carta a Gilbert Favre (Parra, I., 1985, p.188). En ese gesto Violeta se

entronca con la imagen de mujeres capaces de cambiar, reinventar el mundo y superar la muerte, debido justamente al paralelismo entre la imagen femenina y la madre tierra. Sanadoras mestizas, machi y cantoras de tonadas, se amalgaman así formando un solo modelo. Hay también devoción por la figura de la madre (al igual que en la cultura mapuche) y formas matrilineales de organización del hogar y de trasmisión del saber. En definitiva, un saber que surge del sentir haciendo: "Lo que puede el sentimiento/ no lo ha podido el saber", dirá más tarde.

El impacto en su obra de creación podría pensarse en al menos cinco sentidos, todos convergentes e influidos en diversos grados por su investigación en Lautaro, Millelche y Labranza. El primero, es la transfiguración que se produce en ella al conocer el mundo de María Painen Cotaro y que impactará fuertemente en su etapa de eclosión creativa y gran experimentación, a partir de 1957, siendo la composición de "El gavilán" y de sus décimas autobiográficas el gesto más radical de esta transformación. El segundo, pertenece a la etapa más de crítica social de su obra (1960-1964), y se verifica en un sentido reivindicacionista y compasivo. El tercer sentido, estará dado por sus canciones vitalistas y de vínculo profundo con la naturaleza. El cuarto sentido, registra metafóricamente la imagen de un sur de Chile "indigenizando" el norte; y, por último, la asimilación que ella logra del carácter ritual del canto, expresada obviamente en "El guillatún", pero también en "Gracias a la vida", la canción que nuestros amigos pehuenche, Gerónimo Nahuelcura y Olga Domihual, consideran su canto más mapuche.

AMORES Y DOLORES EN "EL GAVILÁN" Y EN "QUÉ HE SACADO CON QUERERTE"

Cuando Violeta le pide al *ülkantufe* Juan López que le cante una canción y él titubea, ambos concluyen que esa canción tiene que ser de amor: "De amor tiene que ser, pueh", le dice Violeta. Amor doliente, catarsis amorosa, amor lúdico, cantos de seducción, éticas del amor, amor entre hermanas, amigas y primas; concepciones del amor entrelazadas con hierbas, pájaros o musgos. En el territorio del amor, en esos "jardines humanos", será donde propondrá nuevas maneras de decir el amor. En "El gavilán" o en "Maldigo del alto cielo", a partir de imágenes y pulsiones tanáticas y destructivas, será posible realizar la catarsis del dolor amoroso, aunque también nuevas éticas y posibilidades para la convivencia humana. En *Las últimas composiciones* (cf. Miranda, 2013, pp.113-164), podemos encontrar, entonces, cantos rituales de gratitud e iniciación.

Punto aparte merece el impacto que va a provocar este contacto en "El gavilán", y que la investigadora Lucy Oporto había vinculado tan lúcidamente a la imagen de la machi (2013). La potencia de ciertos ritmos, el quiebre de la sonoridad y la fuerza de los instrumentos, replicarían, según Oporto, los mecanismos que utiliza la machi para inducir el trance y comunicarse con el mundo de los espíritus, especialmente en su papel de sanadora. De entre las influencias que la convivencia con el *ülkantufe* pudieron haber tenido, destaco solo una: el trabajo con la voz y la emoción.Violeta ha escuchado y grabado durante varios meses sus voces y todas trasuntan una enorme emotividad, inflexiones de sufrimiento y sentimentalidad, pero sin jamás caer en tonos melodramáticos. A veces el *ül* se

transforma en un suspiro, en un quejido o lamento, en una oración. Esa sonoridad sin duda ha quedado registrada en la voz que está detrás de “El gavilán” y que la misma Violeta imaginó en ese registro. Esa voz —y sus quiebres— será la que permitirá que el canto pueda ser una vía de purificación y sanación frente a la muerte por asesinato, de la que será víctima la gallina.

Otra canción amorosa en esta línea es “Qué he sacado con quererte” aunque en un recital en Ginebra ese mismo año, ella indicase que se llamaba “Ayayay”. En la contracarátula del disco *Recordando a Chile* (1965), Enrique Bello dice que la canción “suena a antigua queja india.” En la melodía y en el sentido fundamental de la palabra, resuena cierto lamento presente en varios de los cantos recopilados. El lamento se acentúa al final de cada verso, con el “ay” y al final de cada estrofa con el “¡ayayay, ay, ay!” Cada momento de la canción define su sentido por esta queja, la que irá *in crescendo*, especialmente en la primera versión de la canción, en la que, hacia el final, registra no solo la voz de Violeta y su suspiro, sino también una especie de llanto breve. Ella captó esta “pena” profunda en la interpretación de los *ül*, especialmente en los que le compartieron las cantoras Carmela Colipi (canto de viuda y por la hija fallecida), María (“Me abandonaste”) y Rosita (“Me dijiste que no me mentirías”). Ellas le transmiten ese hondo pesar, que atraviesa su propio lamento en “Qué he sacado con quererte”. En esta canción, la belleza y armonía de la naturaleza se contradice con la maldad que representa aquel que ha abandonado a la mujer: “Pero tú, palomo ingrato/ ya no arrullas en mi nido”. Al igual que en “El gavilán”, las mujeres valoran las virtudes de aquel que han amado, aunque muy pronto admiten su imperfección y crueldad, y optan por un dolor que será purificado a través del canto y el suspiro: “¡Ayayay,

ay, ay, ay!". Ese lamento está también muy presente en otra canción grabada en la misma época en París, "Santiago, penando estás", pero ahora ampliando el sentimiento del abandono y la traición hacia toda una sociedad: la de una ciudad de Santiago sometida a las injusticias sociales y a los gobiernos opresores del siglo XX.

REINVINDICACIÓN DERROTISTA Y COMPASIVA

En la línea reinvindicacionista, hay dos cantos fundamentales: "Levántate, Huenchullán", editada también como "Arauco tiene una pena" (1962) y "Según el favor del viento". En la primera, en clave derrotista y a la vez reivindicacionista, se afronta el despojo y usurpación de los que ha sido víctima el pueblo mapuche desde la conquista y colonización hasta el presente. Se hace, además, una fuerte crítica a cómo las instituciones chilenas actuales continúan con esta triste historia de sometimiento. La canción tiene un ritmo de refalosa "chicoteada", pero no connota el baile chileno-argentino del siglo XIX en ningún sentido. Aquí se consigna el calvario inevitable que ha debido y que deberá padecer el mapuche. El último verso de cada estrofa remata con el llamado a un levantamiento indígena en la persona de diversos *longkos* de la comunidad, pero lejos de remitir a una proclama de alzamiento indígena, es el suspiro final de quien ha caído en la desesperanza más absoluta e irreversible: "totora de cinco siglos, nunca se habrá de secar". Llama la atención que los diversos apellidos invocados, remitan efectivamente a líderes cuyos descendientes Violeta conoció en su trabajo de recopilación (Quilapan, Manquilef, por ejemplo) y que todos sean caciques y *longkos* que combatieron en la guerra mapuche contra la ocupación española. Cada uno

de ellos obtuvo triunfos parciales sobre los usurpadores, pero también fueron cruelmente asesinados: son los casos de Galvarino, Lautaro, Quilapan y Caupolicán.

Esta visión derrotista está aplacada en una tercera versión de esta canción. En dos estrofas agregadas, Violeta se vincula afirmativamente y en el presente con los sentidos de la cultura mapuche, desde su cosmovisión y su especial vínculo con la naturaleza. Esta tercera versión resulta ser muy importante, porque es la única vez que Violeta, en su obra, nombra esta cultura como la "mapuche": "porque al mapuche le clavan/ el centro del corazón". Además, en esta versión Violeta volvió a cambiar los nombres de algunos de los *longkos* o héroes emancipadores (ya lo había hecho en la versión de 1963), y agregó una estrofa final de diverso registro a todas las anteriores, en clave más ecopoética que histórica. En ella, hay una queja porque las especies arbóreas nativas ya no darán sus frutos, pues aparecen secándose y en abierto peligro de extinción. Si el levantamiento no tiene posibilidad aquí, tampoco tendrán posibilidad de ser preservados los recursos naturales resguardados por los mapuche, adelantándose así a las crisis ecológicas, ambientales y económicas vinculadas hoy a las luchas por la recuperación de tierras de parte de los pueblos indígenas.

En esta misma línea reivindicacionista, pero bajo una escena más plástica, se encuentra su "Según el favor del viento". En esta canción, la favorita de Nicanor Parra, en una barquichuela en medio del mar tormentoso de Chiloé, tienen lugar las penurias que debe sufrir el isleño que atraviesa las inclemencias del clima marino y las injusticias sociales, para llegar con mucho sacrificio hasta el puerto y vender allí su leña, recibiendo a cambio solo más

miseria y padecimiento. El isleño intentará vender en Castro la leña de pellín que ha traído desde el monte (dejando atrás sus "rucas"): "Con su carguita de leña/ que viene a vender al puerto/ compra un kilo azúcar/ para endulzar sus tormentos". La extrema dureza de las condiciones en que trabajan los indígenas, la humildad sacrificial de sus labores y la adversidad histórica y geológica (el mar inclemente), quedan en parte atenuadas gracias a algunas imágenes cálidas y acogedoras. Ahí, en esa precaria balsa hecha de frío y tormentas/os, hay también imágenes nutricias: las manos de la isleña pelan papas y anuncian con ello el milcao (pan de papa y harina) y el mate: "en un rincón de la barca está hirviendo la tetera", lo que prepara la escena de la siguiente estrofa: "Chupando su matecito/ o bien su pescado seco/ acurrucado en su lancha/ va meditando el isleño". Los "tormentos" son endulzados por pequeños destellos de protección que iluminan humanamente las escenas, con efectos de compasión y calidez. Esta sensación de protección e infinita ternura que la canción transmite, también está dada por la actitud solidaria de quien testimonia todo esto, cerrándose cada estrofa con un ritualístico mantra, de lamento y de autoexigencia: "llorando estoy,/ según el favor del viento/ me voy, me voy". Ese yo realiza, además, dos acciones más de liberación y compasión: la que denuncia deseará morir por los isleños en el canto ("Quisiera morir cantando/ sobre de un barco leñero"). Forma de morir, que remite al mundo mapuche, que en su *wampu* (canoa) y cantando, anhela partir al otro mundo, según indica Elisa Loncon. Como cierre liberador, recurrirá Violeta a una segunda acción, bajo una religiosidad ligada al canto a lo divino y a la teología de la liberación: "Y venga el trueno furioso/ con el clarín de San Pedro, llorando estoy/ y borra los ministerios, me voy me voy".

SURALIZAR CHILE Y EUROPA

En la contracarátula del disco *Recordando a Chile,* Enrique Bello dice acerca de "Arriba quemando el sol": "Es muy curiosa la suma musical que en este canto se produce, entre motivos mapuches y quechuas ('la cantora del Sur conquistada por el Norte')." Chile ha sido imaginado geográficamente como un territorio constituido solo por el norte y el sur. Un norte asociado a las imágenes del desierto, la minería y el yermo; opuesto a un sur asociado a las selvas, la abundancia, las lluvias y la frontera. Lo que desea Violeta es llevar toda esa pena, ese lamento, esa inflexión sentimental y profunda de la experiencia adquirida en el sur, a otras partes del mundo, a otras realidades. Sin embargo, en la "pampa" chilena, la cantora se encontrará con que la triste realidad de los mineros del salitre no se puede cantar con esta profunda voz que ella adquirió del canto mapuche: "Cuando fui para la Pampa/ llevaba mi corazón/ contento como un chirigüe,/ pero allá se me murió."

El nombre del pajarito pequeño, que habita en todo Chile, está en *mapuzugun* y lo que él lleva a la "Pampa" es toda su emoción y el fundamento de su ser ("mi corazón"). Sin embargo, allá en el norte muere todo intento por cantar y acompañar con el canto esas miserias. El fatídico y repetitivo "Y arriba quemando el sol" se impone casi como una maldición y una condena irremontable. En "Mañana me voy pa'l norte", en cambio, se le ofrece a los nortinos llevar todas las dádivas que Violeta ha recibido en el sur: el canto, la "trutruca", "cogollitos de amores", "copihual de Temuco" y, por supuesto, "toda la pena" del "indio". En la misma línea, pero algo más irónica se halla la "Cueca de los picados". Aquí, los Parra del sur llevarán ahora a Europa sus cantos marcados por su ser mapuche e indígena. En esta cueca, que sus hijos Isabel y Ángel

Parra grabaron póstumamente en 1969, se sintetiza la crítica que los públicos le hacen al clan Parra en Europa, porque han cambiado los instrumentos que los identificaban ("arpa", "acordeón", "guitarra" y "vihuela") por instrumentos indígenas del norte y sur de Chile: "cajas", "quenas", "trutruca" y "cultrún". Violeta reinvindica estos instrumentos, más chilenos que los primeros, por ser más "indios" y lo hace irónicamente en el contexto de una cueca. Cueca "india" que invita a volver al sur: "¡Con trutruca y cultrún/ vamos pa'l sur!"

Como complemento y proyección de todo esto, habrá dos piezas musicales más, editadas en 1966 en Chile, ambas instrumentales, que también recogen esta nueva influencia mapuche: "Tocata y fuga (o Los mapuches)", grabada a mediados de 1965 y editada en 1966 en un single de Emi Odeón; y "Galambito temucano" (galambo, danza del sur de Chile), del mismo año, pieza interpretada por Violeta y Gilbert Favre.

RITUALES DE GRATITUD Y PETICIÓN

Pero al igual que en la cultura mapuche, donde la vida tiene siempre una dimensión dual, la barca de sufrimiento a la intemperie de "Según el favor del viento" se transformará en una barca prodigiosa y mágica en su canción "Es una barca de amores" (*Canciones reencontradas en París*, 1971). Esta canción inaugura una compenetración más plena con la cultura mapuche, saliéndose del tono reinvindicacionista y entrando de lleno en la cultura mapuche vista desde dentro y en sintonía con sus propias visiones y valoraciones del mundo. Esta canción se centra en la intensidad del sentimiento amoroso que podrá unir y reconciliar, bajo la "flor del comprendimiento", a todos los pueblos del mundo, entendidos

como "jardines humanos". En esta canción —que además evidencia en su estribillo una clara influencia musical mapuche—, una barca universal navega lúdicamente los mares, llevando amor y luz a todos los rincones y puertos. La visión es cíclica, de transformación, cambio y vitalismo, basada en las dinámicas de la naturaleza, la que es concebida como un ser vivo. La breve canción está hecha de potentes y a la vez delicadas imágenes que entrelazan la belleza de la naturaleza con el comportamiento humano. El ser humano es visto aquí en su condición positiva y afirmativa, siguiendo los ciclos y dinámicas de la naturaleza: "En los jardines humanos/ que alumbran toda la tierra". La última estrofa remitirá a la importancia de la amistad filial y pasional, analogada nuevamente con la Madre Tierra: "el árbol más amistoso/ y el fruto de la pasión", remarcando con esto el tema central de su canción "Volver a los 17", ese que superpone la superioridad de la emoción amorosa a cualquier tipo de saber o acción: "Lo que puede el sentimiento/ no lo ha podido el saber/ ni el más claro proceder/ ni el más ancho pensamiento"

Pero será claramente en "El guillatún" (1966) donde la compositora desplegará todo lo que llegó a compenetrarse y enamorarse de esos 39 *ül* mapuche. Para José Pérez de Arce, el "guillatún es el espacio en el que el pueblo mapuche elabora su arte musical mayor" (citado en Hormazábal, 2013, p.148). Es probable que Violeta Parra haya asistido en Millelche a ceremonias de sanación (machitún) y rogativa (*ngillatun*), por lo que le es posible describir con mucha precisión y conocimiento en qué consiste la rogativa. En la descripción de la ceremonia, que se desarrolla a medida que la canción avanza, interviene activamente toda la gente de la comunidad, comenzando por la machi, a la que se suma gente que ha sido

sanada por ella ("hasta los enfermos de su machitún")para abarcar finalmente a toda la comunidad de Millelche: "los indios resuelven", "aumentan las filas", "se juntan los indios en un corralón". El protagonista de la ceremonia descrita será finalmente toda la comunidad de Millelche, y el canto que aquí se reivindica será el de todos, los gritos colectivos expresados en el *afafán* serán de gran relevancia, pues con ellos adquiere fuerza, apoyo y sentido la ceremonia. Las fuerzas divinas han escuchado a la comunidad y, finalmente, "El rey de los cielos muy bien escuchó/ remonta los vientos para otra región". La transfiguración de la realidad se ha producido gracias a la fuerza colectiva del *ngillatun*, el que cerrará el círculo ritual ofrendado a esos mismos dioses.

En este canto presenciaremos el desarrollo del ritual mapuche, por medio del cual se realiza una rogativa para pedir que "cesen" las lluvias, casi como si estuviésemos asistiendo vivencialmente a la rogativa. La melodía es una "danza al estilo araucano", de una monotonía intensificadora y de purificación. Parte del último verso se repite dos veces, llevando el canto hacia la reiteración, el mantra y la oralidad. En el transcurso del canto, se describe la realización del ritual sincrético en que participa toda la comunidad comandada por la machi y donde se le pedirá a "Isidro", "Dios" y "San Juan", así nombrados, poner fin al temporal que está provocando la pérdida de las cosechas. El canto y los instrumentos de la comunidad, sumados a la invocación solar hecha por la machi, permiten el milagro:

El rey de los cielos muy bien escuchó,
remonta los vientos para otra región,
deshizo las nubes, después se acostó,
los indios lo cubren con una oración,
con una oración, con una oración.

Producida la acción tendrá lugar el ofrecimiento a Dios del "primer almud" y la fiesta de la cosecha, luego de la cual volverán los "indios" a guardar: "el canto, el baile y el pan". El cumplimiento del ritual —gracias a la rogativa, el agradecimiento indígena, la renovación del ciclo agrícola, el gesto de "guardar" que implica que eso volverá a ser usado próximamente y que por el momento se deja a resguardo—, tiene otro sentido muy distinto al de la queja de "Levántate, Huenchullán". Esta mirada se inscribe en la lógica de la plena vigencia de las culturas indígenas, que tiene que ver ya no con los indigenismos integracionistas y desarrollistas, sino con la "autonomía" y la "autodeterminación" de esos pueblos, que han conservado y renovado su caudal de conocimiento y tradiciones, y que gracias a ellas podrán seguir sobreviviendo.

RITUALIDAD MAPUCHE: "GRACIAS A LA VIDA"

Ya he comentado que para mis amigos pehuenches la canción "más mapuche" sería "Gracias a la vida". Según ellos, esta canción cumpliría exactamente las mismas funciones que cumplían sus cantos del *ngillatun*: agradecer por todo lo que recibimos diariamente.

Hay muchos elementos en ella que provienen justamente de la concepción poética del canto mapuche: su ritualidad, su ética del amor, su función social. Ella representa junto con "Volver a los 17", del mismo disco, la sublimación positiva del amor, con una fuerte presencia del sentido de vitalismo y regeneración, poetizados bajo la fórmula y el acto del agradecimiento. Cada estrofa ofrece un cuadro autónomo de la gratitud, que se compone de tres gestos: el de agradecer, la obtención del don (la gracia) y la

proyección plena de este en el sujeto amado. La canción es un acto verbal de agradecimiento a la vida y todo lo que ella permite: la visión, la audición, el sonido de las palabras, la marcha, la pasión, la risa y el llanto. Todas esas dádivas existenciales le permiten al yo mirar y sentir el mundo transmutado en belleza estética, en percepción humanizante; aunque el objetivo pleno se logre solamente en la posibilidad de poseer, a través de esos dones, al amado. Aquí las relaciones implican complementariedad y reconocimiento del otro.

Por eso "Gracias a la vida" es mucho más que una canción; es un acto ritual de gratitud y sanación, es una palabra-acción que permite, en distintas circunstancias vitales, expresar la gratitud y la posibilidad de que la vida continúe, pese a todo. Solo habría que agregar que la capacidad de agradecer por lo que se ha obtenido es más común entre las cosmovisiones campesinas e indígenas que entre las occidentales. Según los abuelos maya-quichés Nan Faviana Cochoy y Tat Pedro Celestino Yac Noj, un principio básico para vivir mejor es agradecer, pues en ese gesto, lo que cada uno ha recibido como don o dádiva, no queda encerrado en uno mismo, sino que se refleja hacia aquel o aquello que lo ha posibilitado y así la buena energía circulará permanentemente entre los que dan y los que reciben, promoviéndose relaciones de reciprocidad y de cooperación genuinas. Agradecimiento, respeto y reciprocidad son la base para una convivencia plena en comunidad. De ahí que esta canción se deba imaginar más bien como una ética de comportamiento, como una ecopoética, que ha encontrado en el canto ritual mapuche su sentido fundamental definitivo, su forma de agradecer a la vida: "Y el canto de todos/ que es mi propio canto".

Miranda, P. (2013)
La poesía de Violeta Parra
Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Miranda, P., Loncon, E. y Ramay, A. (2017)
Violeta Parra en el Wallmapu.
Su encuentro con el canto mapuche
Santiago: Editorial Pehuén.

Hormazábal, V. (2013).
La obra visual de Violeta Parra: un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y visuales a través del análisis iconográfico de arpilleras y óleos
(Tesis de Licenciatura)
Santiago: Universidad de Chile.

Parra, I. (1985)
El Libro Mayor de Violeta Parra
Madrid: Ediciones Michay.

Oporto, L. (2013)
El diablo en la música: la muerte del amor en "El gavilán", de Violeta Parra
Santiago: Editorial Usach.

Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado los ojos con que estoy mirando
con ellos distingo lo negro del blanco
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes el hombre que yo amo
Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado el oído que llevo escuchando
no pierdo detalle grillos y canarios
martillos, turbinas ladridos chubazcos
y la voz tan tierna de mi bien amado
Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado el sonido con que estoy hablando
con él las palabras que voy deletreando
madre amigo hermano y luz alumbrando
la ~~ruta del alma del que estoy~~ amando
~~[illegible]~~
Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado la marcha de mis pies cansados
con ellos anduve ciudades y charcos
desiertos y playas montañas y llanos
y ~~la casa tuya tu calle~~ y tu patio
~~[illegible]~~
Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ~~ha dado~~ dio el corazón que está palpitando
cuando miro el fruto del cerebro humano [illegible]
cuando miro el bueno tan lejos del malo
cuando miro el fondo de tus ojos claros

Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado la risa y me ha dado el llanto
con esto distingo dicha de quebranto
los dos materiales que forman mi canto
y el canto de todos que es el mismo canto

Gracias a la vida que me ha dado tanto







VIOLETA PARRA: LOS VÍNCULOS DE SU OBRA CON LA CULTURA MAPUCHE Y ORIGINARIA

ELISA LONCON

Doctora en Lingüística por la Universidad de Leiden, Holanda. Académica del Departamento de Educación de la Universidad de Santiago de Chile.
Entre sus publicaciones destacan:
Derechos Educativos y lingüísticos de los pueblos indígenas de Chile (2010) y *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche* (2017).

INTRODUCCIÓN

Durante los años 2015 y 2016 escuché, una y otra vez, los cantos mapuche recopilados por Violeta Parra. Fue un ejercicio fundamental para poder volver en el tiempo y al mundo de cuando su nombre y canto entró en mi espacio por primera vez. Debo agradecer a Paula Miranda, por haberme invitado a formar parte de este proyecto de desclasificación de los archivos de cantos mapuche,* y a Allison Ramay; cada una con sus saberes fuimos descifrando, palabras tras palabra, el mensaje que Violeta quiso dejar en los registros y en sus conversaciones con los mapuche, hoy contenido en el libro *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche* (2017). Son un total de 39 cantos, interpretados en *mapuzugun* por un cantor y seis cantoras, un registro del año 1958. Mi trabajo consistió en transcribir, traducir y contextualizar los cantos en la cultura y mundo mapuche, para ayudar a comprender lo que ya había sido mencionado por Ernesto González acerca de que en el canto mapuche el todo-música-contexto no puede ser descompuesto en sus distintas partes sin que sea alterado (1986, p.289), porque, como veremos, el canto se articula con la palabra y la palabra es creación del mundo, de las cosas y de la vida.

El trabajo requirió más de mí que solo las competencias lingüísticas en *mapuzugun*; necesité recurrir sobre todo a mi experiencia, mi memoria y mis vivencias con el canto mapuche, desde la niñez hasta hoy, en ciertas circunstancias a veces más intensas que otras. Cuando tenía cuatro años escuché por primera vez el nombre de

* La palabra mapuche no se pluraliza para evitar la castellanización del nombre mapuche, ya que esta lengua no pluraliza con “s”.

Violeta Parra en mi casa; un tío le contó a mi abuela sobre su muerte y de cuánto lo sentía —él había salido joven de la comunidad a la zona central por razones de trabajo—. En ese mismo tiempo, las monjas que habían llegado a mi comunidad nos cantaban y nos enseñaron "La petaquita", y mi madre y mis tías se divertían con nuestro nuevo canto. Ya adolescente, conocí más de su repertorio musical en el Hogar de Estudiantes Mapuche del Ex Fundo Trianon, en Temuco (1980-1986); allí, con una amiga, que nos deslumbraba con su voz, cantábamos los temas de Violeta, mientras mis compañeros compartían su música en casetes, que escuchábamos con especial atención, como si su canto fuera para nosotros. En el hogar, las canciones nos servían para protestar, para llenar el vacío del afecto que implicaba no vivir con la familia y hasta para saciar el hambre ochentera que golpeó con fuerza a los chilenos en la dictadura.

No fue solo a mí a quien su música le traspasó todo el cuerpo; fue a mi generación, y también a la de mis padres, tíos y vecinos. Hoy, las 39 canciones recopiladas nos permiten explicar en parte el porqué de esta identificación y responder la pregunta: ¿qué hay en el canto de Violeta Parra que conectó con el gusto mapuche, con el gusto popular? En ese entonces, ella dijo lo que nosotros no podíamos decir, comentó un entrañable amigo.

Paula Miranda, quien ha desarrollado una intensa investigación académica sobre la artista por más de 20 años, dice que hay muchos elementos de la concepción poética del canto mapuche en la obra de Violeta: la ritualidad, la ética del amor, la función social (Miranda, Loncon y Ramay, 2017, p.81) resaltan en su canto. Miranda fundamenta esta apreciación (Miranda, Loncon y Ramay, pp.67-84), destacando específicamente cómo Violeta

incorporó el sentido del canto mapuche en temas como "El gavilán", "La jardinera", "Según el favor del viento", "Qué he sacado con quererte" y "El guillatún".

En adelante trataré de ahondar en una respuesta a la pregunta antes señalada, proporcionando nuevos argumentos desde la perspectiva del *kimvn** (conocimiento mapuche), relevando el gran aporte de los cantos mapuche recopilados. Esto nos llevará a comprender cómo Violeta se transformó en el puente de un diálogo más libre y empático entre chilenos y mapuche. Para ello, retomo el sentido de la palabra mapuche para una ética del buen vivir desarrollada en el libro, hablo de los significados de los cantos y de la estética mapuche en el canto de Violeta, concentrándome en dos metáforas: "levántate Huenchullán" y "guardaron el canto, el baile y el pan". Finalmente, trato sus enseñanzas, tan necesarias hoy para el diálogo intercultural, la cultura y la política chilena.

I. ¿QUÉ DICE LA PALABRA?

Una pregunta constante en el diálogo de Violeta con los cantores mapuche es la pregunta ¿qué dice la palabra? Cualquier mapuche que la escuche entenderá que, Violeta no pide una traducción, sino que pregunta por el sentido del canto: qué dice, para qué se dice, cuándo se dice, cómo se dice y qué enseña. La pregunta, en

* Para el *mapuzugun* y en los escritos de la autora se usa el Grafemario Mapuche de Anselmo Ranguileo. Este busca mantener la autonomía de la escritura de la lengua mapuche del castellano, empleando un grafema por cada fonema, evitando letras subrayadas y diéresis y diferenciándose del Alfabeto Unificado en la representación de nueve sonidos: el fonema /tʃ/ es c, ch en unificado; el fonema /θ/ es z, d en unificado; el fonema /ɣ/ es q, g en unificado; el fonema/ l̪ / es b, l en unificado; el fonema/ʎ/ es j, ll en el unificado; el fonema /n̪/ es h, n en unificado; el fonema /ŋ/ es g, ng en unificado; el fonema /tɹ/ es x, tr en unificado; y, finalmente, /ɨ/ es v, ü en unificado.

otras palabras, da cuenta de la cercanía de Violeta con el mundo mapuche, ya que preguntar por la palabra es invitar a hablar del mapuche *kimvn* y su sentido para el buen vivir; es una pregunta generadora de conocimiento. Su formulación insinúa que la cantora compartió con gente mapuche y conocía códigos culturales y, por los antecedentes que tenemos, sabemos que así fue. El testimonio de Ángel Parra, hijo, y las cartas que Violeta envió desde Europa a Chile así lo indican (Miranda, Loncon y Ramay, 2017, p.14), fueron las pistas que Paula Miranda documentó y que la motivaron a seguir buscando hasta llegar a los archivos. A estos testimonios se agregan los de su hija Carmen Luisa (Rodríguez, 1984, pp.166-167) y los datos entregados por el cantor y dirigente mapuche Juan Lemuñir, en una entrevista que tuve con él, realizada en el marco de esta investigación. Violeta, efectivamente, compartió con los mapuche de diferentes lugares: de Santiago, Millelche, Labranza, Lautaro y Arauco; esto último solo se sabe a partir de la entrevista con Juan Lemuñir.

Carmen Luisa, su hija, dice (Rodríguez, 1984):

Mi mamá adoraba entrañablemente a los indios... La canción "Yo canto a la chillaneja", es una canción dedicada a lo que le pasó a una india, la Lucha.... Y mi mamá tenía a ese conjunto... ¿cómo se llamaba? El conjunto Huenchullán... y su relación con ellos fue siempre muy buena... aprendió muchas canciones de ellos. Aprendió a hablar algunas palabras, aprendió a comunicarse en su idioma con los indios.

Agrega:

Violeta decía que tenía una bisabuela india... a mi tío Nicanor también le escuché decir que habían tenido una bisabuela india... (pp. 166-167)

En el libro *Violeta Parra en el Wallmapu*, la palabra es el núcleo central en el sistema de conocimiento mapuche (Miranda, Loncon y Ramay, 2017, p.47). Con las palabras se narran las historias, los niños aprenden a defenderse con ella, a no traicionarla y a no vulnerarla, porque la gente, la familia y los espíritus, existen a través de las palabras. Los mapuche hablan con la lengua de sus antepasados; vulnerarla es trastocar su propia memoria. Se debe asumir que en las culturas orales la palabra es el imperativo que mueve el mundo; el *zugun* es la expresión de la razón, del sentimiento y de la espiritualidad (Loncon, 2011). Con la palabra se declara el amor, pero también el odio y el desprecio al otro; por eso la palabra se debe respetar y cuidar.

El canto, el *vl,* forma parte de la tradición oral mapuche junto al *epew* (Miranda, Loncon y Ramay, 2017, p.47); el eje común entre todas las prácticas orales es transmitir el sentido y ética de la palabra, es decir, no usarla en vano, no mentir, porque eso invalida el proceso y sentido del saber.

En el siguiente diagrama se presentan un conjunto de elementos básicos que constituyen y explican el mapuche *kimvn*. Todos sus componentes se interrelacionan dinámicamente para alcanzar el *Kvme Mogen*, "buen vivir". Es importante la comprensión del diagrama para entender el sentido del canto y la interrelación de la palabra con otras dimensiones de la cultura también presentes en el canto.

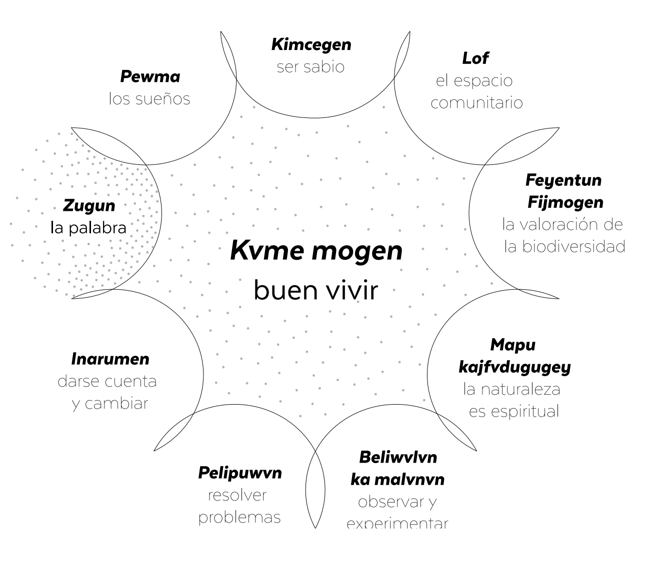


Figura 1. Flor de la palabra (Loncon, 2015).

El esquema muestra las prácticas fundamentales que orientan la vida mapuche, las que juntas construyen el sentido de la vida, "el buen vivir". En ello, el *zugun*, la palabra, cumple un rol importante, no solo porque construye realidad sino porque reproduce el saber. El *lof*, o comunidad, es el espacio para el buen vivir; allí habitan las familias, se educa a los niños, se practica el trabajo comunitario y la economía de subsistencia. El *feyentun fijmogen* corresponde al equilibrio con la naturaleza y la valoración de la biodiversidad; en la naturaleza todo tiene vida y estas vidas se respetan. Por su parte, el *mapu kajfvzugu* indica que todo lo que

habita en la tierra es sagrado, todo posee espíritu y es necesario para complementar el sentido del ser humano. En esta flor hay tres pétalos que representan cómo se construye el aprendizaje desde una perspectiva más empírica, como lo entiende el conocimiento científico. Ellos son el *beliwvlvn ka malvnvn*, la observación y la experimentación, que incluyen el trabajo y la experiencia; el *pepiluwvn*, que significa acomodar la vida, las cosas, resolver los problemas; todos los saberes que cada uno adquiere tienen la función de resolver problemas físicos, materiales y espirituales, lo que implica también el *inarumen* —darse cuenta de las acciones propias y las de los demás, además de cambiar cuando es necesario— y el *pewma*, o "sueño", que transmite el saber espiritual, la comunión con los antepasados. Completa esta flor del *Kvme Mogen*, el *kimcegen*, ser sabio: todos tienen la posibilidad de serlo, lo que implica practicar todas las acciones ya descritas respetando la comunidad, la familia, la persona, la naturaleza.

En los propósitos del canto es posible encontrar las categorías descritas, que forman parte del mapuche *kimvn*. Los cantos mapuche son variados y lo serán según sean las necesidades de las personas, porque se canta por un motivo, con algún sentido: hay que sanar, restablecer equilibrios, para enamorar, contar historias, compartir mundos, hacer dormir la guagüita, etcétera. De ahí que el canto sea, a la vez, comunicación, activación de la memoria, instalación en el tiempo-espacio y vínculo con los espíritus. Titiev (en Grebe, 1974, p.65) señala que los mapuche desarrollan por medio del canto una especie de contienda *donde se hacen mutuas acusaciones*; se entiende que esto puede ocurrir, pero si dos personas se cantan

mutuamente no significa que estén enfrentadas, pueden estar contándose la vida, comunicando respeto, cariño y una amistad profunda entre ellos.

LAS PALABRAS EN LOS CANTOS RECOPILADOS

Los 39 cantos fueron agrupados en seis categorías. Esto no significa que esta sea la única forma de organización del canto mapuche o una clasificación normalizada culturalmente, sino que, dada la variedad de cantos, se organizaron por sus significados y sentidos de la siguiente forma:

- *Poyewvn vl* o cantos de amor.
- *Koybatun vl* o cantos sobre la mentira, el engaño.
- *Kajfvzugu vl feyentun vl* o cantos sobre la espiritualidad.
- *Lof kvzawvn vl* o cantos sobre el trabajo.
- *Kimkantun vl* o cantos para hacer dormir la guagua o para que esta aprenda.
- *Kisu gvnewn vl* o cantos sobre la propia decisión.

EL CANTO DE AMOR O *POYEWVN VL*

El canto de amor está presente en toda situación y refiere a distintos tipos: a la pareja, a la familia, el rapto de la novia, al amor despechado, el amor en la tradición de casamiento entre primos por línea materna.

Cuadro 1. Cantos de amor

Canción	Motivo
Ka kvxalwe kamarikun mew “Otro fogón en el *kamarikun*” **Cantora: Juana Huenuqueo**	En esta canción los enamorados sueñan que en la ceremonia de *kamarikun* podrán tener su fogón propio por primera vez y la gente comentará el hecho.
Mvna ayiwkvlen “Estoy muy contenta” **Cantora: Rosita**	Se resalta el amor familiar extendido. La joven está feliz porque es acompañada por su dos familias, la suya y la de su marido.
Tañi kvme kawej tañi yeafeyu ñaña “Tengo mi buen caballo para llevarte” **Cantor: Juan López**	El joven está preparado, listo, con su caballo para raptar a su novia e imagina como se la ha de llevar.
Ka antv, kiñe epugeyalu xokiwkefun “Algún día seremos dos” **Cantor: Juan López**	El joven sueña con el día en que ya no andará solo, sino que serán dos, junto a su novia amada.
Ñuke kure “Esposa prima por línea materna” **Cantor: Juan López**	El joven habla de su enamorada; no tiene motivos para buscar una novia porque nació con un amor asignado por la tradición mapuche, su prima hermana por lado materno, y la desea profundamente.
Pvrima “Prima” **Cantora: Juana Huenuqueo**	En este caso, la novia es la prima hermana materna que canta a su novio y resalta su enamoramiento.
Mvna ayifeyu “Te quiero mucho” **Cantora: Adela**	El hombre está tan enamorado y se lo dice a su novia de todas la formas posibles.

Taw in "Papito" **Cantora: Adela**	Esta es una canción de despecho y decepción; fue tanto el amor de la joven que lo valoró como una "rosa flor", pero se da cuenta que no vale ni centavo.
Zakien pemay "Será por amor" **Cantora: Juana Lepilaf**	Una joven canta que se va a otras tierras, muy enamorada de su primo.
Pofoltuenu "Me ha vuelto tonta" **Cantora: Juana Lepilaf**	El amor puso tonta y dependiente de sus circunstancias a la joven que canta.

CANTOS SOBRE LA MENTIRA Y EL ENGAÑO (COMO ANTIVALOR)O *KOYBATUN VL*

Se trata de dos canciones: *Anvkvnutuen*, "Me abandonaste", interpretada por Mariita, y *Koybatulayaeyu anay*, *Pien ga*, "Me dijiste que no me mentirías", que canta Rosita. En ambas, son los hombres los que mienten a la mujer enamorada, a la que abandonan después de haberle jurado su amor. Las mujeres les reclaman por no haber respetado sus palabras. Según los cantos, los hombres, por este engaño ya no son personas, sino perros.

CANTOS SOBRE LA ESPIRITUALIDAD O *KAJFVZUGU VL FEYENTUN VL*

Corresponden a distintos tipos de cantos que invocan a los espíritus de la naturaleza, o espíritus para la sanación. Entre ellos hay canciones de machi y canciones que tienen una función mágica, en tanto nombran e invocan a los espíritus mágicos o energías que interceden para las ceremonias, entre ellos el *pijan* y el *coyke*. Este tipo de magia tiene dos formas: una imitativa u homeopática y otra contaminante o contagiosa (González y Oyarce, 1986, p.258).

El aliento poético se nutre del *kimvn*, el "conocimiento", y los cantos de machi encarnan la historia de su parentesco con chamanes del pasado y del futuro, y con los elementos de la naturaleza: el volcán, el trueno, el cielo, el *foye* (canelo), el *folo* (boldo) y el arco iris.

Cuadro 2. Cantos sobre la espiritualidad

Canción	Motivo central
Ka mapu mapu "A otras tierras" **Cantora: Carmela Colipe**	Un canto al espíritu que causó la enfermedad, pidiéndole que se vaya a otras tierras.
Wvzayafimi tvfaci kuxan "Te separarás de este enfermo" **Cantora: Carmela Colipe**	Canto a la medicina que hará que el espíritu que causó la enfermedad se separe del enfermo.
Waywen kuse "Anciana del viento del sur" **Cantor: Juan López**	Se les pide a los espíritus del viento del sur y del volcán Villarrica que reciban a la machi, quien tiene su poder, que la mantengan con su fuerza.
Kiñe meligeyiñ peñiwegen "Somos cuatro hermanos" **Cantor: Juan López**	Canto a los cuatro hermanos bailarines del espíritu del este, o de la salida del sol, quienes son invitados a todos los *gijatun,* por su misión como danzantes y por ser muy respetados.
Ancimayen "Mujer que brilla" **Cantora: Adela**	Se refiere a los seres mágicos que enferman a la gente, el *ancimayen*, y el *wixanalwe*, quienes se anuncian con el canto del pequén. En este caso, la persona puede espantarlos con el ladrido del perro.

Logkomew "Danza ceremonial" **Cantora: Adela**	Invita y enseña a bailar el *logkomew,* baile mapuche ceremonial.
Oración a ***tukulwenukuse*** **Cantora: Adela**	Oración por el hijo a la madre primigenia que viven en medio del cielo.
Toro pillan **Cantora: Adela**	Canción de machi que invoca al espíritu y a su fuerza que le hizo machi —en este caso el volcán, personificado por el toro pillán—, pidiéndole que sane a su hijo enfermo.
Lay picice "Murió la guagua" **Cantora: Adela**	La despedida al niño que se muere.
Kemukemutunmu ye may "Dancen al *rewe*" **Cantora: Adela**	Canto que invita a danzar en el *rewe* a los que representan el espíritu del avestruz y del treile; pájaros que comulgan con las divinidades mapuche.
Werken wvñotukey "Los mensajeros regresan desde donde partieron" **Cantora: Adela**	Canto oración en el que la machi, con mucho respeto, le pide al espíritu que causó la enfermedad que se vaya a su tierra, con su madre, puesto que no le pertenece ese lugar, que es de la persona enferma.
Fragmento **Cantora: Adela**	Fragmento de la danza mapuche *logkomew.*

CANTOS SOBRE EL TRABAJO O *LOF KVZAWVN*

En esta categoría se ubican dos canciones de la trilla de arveja: *kvñakvnu*, "Bailando tomados del brazo", y *atenkvnutufiyu*, de Juana Lepilaf. Son dos versiones de un mismo tema, en los que se le canta a los granos que se están trillando, describiendo, de manera paralela, la relación con el acompañante, a quien se espera en cada trilla para correr, bailar sobre los capi de arvejas o espigas de trigo y vivir una historia de amor. La canción *zomokvnuen*, "Me dejaste mujer", de Carmela Colipe, relata la resignación de una mujer por su condición de mujer, mostrando su agobio por todo lo que debe hacer.

CANTOS PARA HACER DORMIR LA GUAGUA O PARA QUE ESTA APRENDA O *KIMKANTUN VL*

Entre estas se encuentran *Umautuge may*, "Duermete sí", de Carmela Colipe; *Umawtu umawtu*, "Duerme, duérmete", de Juana Lepilaf; *Umawtuge piti malen*, "Duérmete niñita", de Adela; *Piti kampu*, "Niñito", de Adela; *Umawtuge piti te*, "Duermete, duérmete niñito" y *Puyu puyutuaymi*, "Baila, baila" de Juan López.

Todas son canciones de cuna, y su función es dar afecto, enseñar, entregar contención a las guaguas; corresponden a una primera etapa de socialización de los niños y contribuyen al vínculo madre-hijo y a familiarizar con estructuras de la lengua materna, con palabras que aluden a necesidades básicas y con personajes y objetos del entorno (Malvestitti, 2015). Estas canciones transmiten, además, la preocupación de la madre que debe trabajar, en

el sentido de "si te tengo en los brazos, quién hará las cosas, quién trabajará para nosotros", de la misma forma en que lo hace "Duerme, duerme negrito", de Víctor Jara.

CANTOS SOBRE LA PROPIA DECISIÓN O *KISU GVNEWN VL*

Cuadro 3. Cantos sobre la propia decisión

Canción	Motivo
Kolon em **Cantora: Juana Huenuqueo**	Esta canción es una copla: tiene un inicio, un desarrollo y fin trágico. La machi cuenta que su marido se enojó porque en *el gijatun* no alcanzó la carne para él. Se enoja, se va a Argentina, y estando ya lejos se arrepiente y regresa, pero la machi le dice no, que ella ya lo olvidó.
Gvmakan mama mama "Lloro mucho mamá" **Cantora: Adela**	Canto sobre una mujer de pensamiento complejo, que se causa a sí misma pensamientos tristes, y llora.
Tami kuñifal koñi "Tu pobrecita hija" **Cantora: Adela**	La hija traviesa que quiere seguir su destino, un camino incierto, como si fuera el de alguien que no tiene valor, pero que, finalmente, se da cuenta de que sí lo tiene.
Kisu ñi ruka mu "En mi casa propia" **Cantora: Juana Huenuqueo**	Una mujer, que tiene su propia casa, puede invitar a su mejor amigo, beber y emborracharse y, aunque después sienta pena, al otro día eso pasará.
Ixo kizugvnekayaymi "Te debes autogobernar" **Cantora: Juanita Lepilaf**	La joven que tiene decidido dejar el hogar que comparte con su madre para irse con su novio, aunque tenga que sufrir. La madre aún no le da el permiso, pero ella ya se ve en su destino, aunque esta partida sea dolorosa.

Como se puede apreciar, se canta en toda circunstancia, sobre todo cuando se comparte con el otro. Con el canto se comunican los afectos, las decisiones, el amor, la decepción; se usa para sanar, para enseñar, entretener. El canto es parte de la oralidad con la que se construye el saber en la cultura mapuche.

II. LA ESTÉTICA MAPUCHE EN EL CANTO DE VIOLETA

> Mi mamá lo decía de todo: que era incapaz de crear, que la música brotaba no más y que no servía de nada saber música, pero al mismo tiempo lo necesitaba, ¿te fijas? ... (Rodríguez, 1984)

Una de las características, del canto mapuche es su espontaneidad: brota como las semillas del sembrado, de manera natural, se improvisa, nace a partir del conocimiento y el sentimiento de quien lo hace. Esto también fue internalizado por Violeta, cuyo poder creativo le permitió escribir sus obras con mucho talento y sin demora, a veces de modo muy natural, con la consistencia del agua que brota de la vertiente. El modo mapuche de entender la vida, el mundo, el tiempo y el espacio, es lo que también otorga sentido al trabajo artístico de Violeta. Como lo dice su hijo Ángel (Epple, 1994):

> Lo que estaba rescatando como folklore se entendiera como cosa de museo. El folklore, para ella (entendiendo como folklore también la artesanía, la cerámica, las leyendas e historias populares, la cultura culinaria, etc.) era parte de la cultura viva, actual, de un pueblo.

Violeta construye y viste su canto con elementos mapuche, y este armazón lo distingue de otros cantos con un sello especial; el conocimiento mapuche le permite ampliar la función social de su

canto e incorporar al ser humano, no solo como un ente físico, social, concreto, sino con una profunda necesidad y práctica espiritual, entre sí y con la naturaleza. Como lo dice González (1986, p.50), para los mapuche la música no existe como un acontecimiento aislado de la vida cotidiana; su percepción del fenómeno musical es siempre en relación a un contexto, una situación o varias, sobre todo el canto de amor, de amistad, de trabajo. El canto ceremonial es más acotado a un tema y su desarrollo sigue un protocolo. Estos cantos en gran medida transmiten el *Kvme mogen* o buen vivir.

Los ritmos de su canto nos transportan a los ritmos mapuche, al origen, a las raíces. Según Holman (2016), la música —junto con la danza y los ritos— puede, y busca, que los seres humanos se conecten con la naturaleza. Para Holman, los chilenos están en sintonía con la tierra solo por haber nacido y ser parte del universo mapuche del sur. Hoy, sin embargo, el único modo de vincularse con la naturaleza es a través de la música, pero no de cualquiera, sino de la que tenga el ritmo mapuche.

El canto de Violeta manifiesta un profundo sentido de pertenencia a una raíz, a la tierra, al mar, a la huerta, a la naturaleza; ella es como una mujer mapuche que le canta a su vida y entorno. Su música cumple la importante misión de conectarnos con la naturaleza; canta desde su mundo interior hacia afuera, comparte con todos los chilenos y el mundo. Su música invita a danzar a la tierra, al silbido del viento, a escuchar las olas del mar, a luchar por defender la comunidad, la familia y el pan. Su canto, música y ritmo, conecta al ser humano con su sentido espiritual, con su identidad cultural, con la historia, la experiencia y el significado indígena.

Violeta Parra, además, es una artista comprometida políticamente en contra de los regímenes que oprimen al pueblo, pertenece a una generación rebelde. En su canto recogió la experiencia cotidiana, los sentimientos apegados a la experiencia popular, registró el folclor de diferentes rincones de Chile, a partir de lo que generó un nuevo canto: un canto con raíces indígenas, de evocación al contexto natural, lleno de metáforas sobre la naturaleza, incorporando el sentido de las palabras y la expresión mapuche del sentimiento.

El sello mapuche de su canto se puede ver en varias obras. Aquí nos interesamos en dos de ellas: "El guillatún" y "Arauco tiene una pena". Miranda identifica las diferencias entre ambos temas y señala que "Arauco tiene una pena" muestra una clave en cuanto a un tono derrotista y a la vez reivindicacionista (indigenista) (2013, p.67) y que "El guillatún" es más político y autonomista (2013, p.14). Es importante señalar que ambas obras están magistralmente construidas desde el conocimiento mapuche, a pesar de los elementos sincréticos presentes, como Isidro y San Juan en "El guillatún" y el lenguaje externo, como decir Arauco y no mapuche. En este último caso se desarrollan tres argumentos que nos permiten una nueva interpretación.

La invocación a los antepasados: se invoca, entre otros, a Lautaro y Caupolicán, dos grandes *toki* de la lucha mapuche anticolonial, y a Quilapan, quien se opuso a la ocupación militar de la Araucanía. Cuando los mapuche invocan a sus antepasados lo hacen para tener más fuerza; el tema se aborda ampliamente en el análisis que Ernesto González y Ana Oyarce (2014) hacen del canto mapuche *Kallfulikan*. Cada vez que la comunidad de Kojinke va a jugar *palin*, invoca con el canto y el baile a este antepasado, jugador y

ganador de *palin*, conocido como *Kallfulikan*; con su presencia le es posible vencer al adversario. Recuerdo con nitidez una obra de teatro en *mapuzugun* que vi en los años ochenta, *La visita de nuestros logko*, en cuya trama la gente convocaba y hablaba con los antepasados para tomar decisiones estratégicas. Esta visión está asociada al sentido de la muerte en la cultura mapuche: la muerte es otra vida, es la vida espiritual. Por eso los mapuche que ya partieron no son ajenos al mundo y a la lucha de los que se quedan; es más, ellos pueden intervenir a favor de las acciones de su pueblo desde el mundo espiritual. Se invoca a los espíritus de los antepasados para tener más fuerza.

La solidaridad de Violeta con el dolor del pueblo mapuche se aprecia en "Arauco tiene una pena", canción que demuestra su compromiso ético con el dolor de sus hermanos. Hoy Violeta sería una *lamgen*, una *ñaña* (hermana, amiga), denunciando casos como el de Fabiola Leonor Anticheo Toro, de 18 años, quien perdió un ojo por la agresión de Carabineros en Padre las Casas, o el de la machi Francisca Linconao, y tantos otros que muestran la violencia del Estado contra los mapuche. Con este canto apela a la corresponsabilidad de los chilenos ante las injusticias que amenazan la integridad del pueblo mapuche y ante el cual hay una profunda indiferencia. Violeta toma la palabra de los excluidos y denuncia a través de su canto, y en este tema en particular, con lo que demuestra su profundo compromiso social.

Este tipo de canto comprometido de diversos cantores ha estado presente como expresión artística a lo largo de la historia del siglo XX, en distintas latitudes del continente y más allá (Marc y

Green, 2016) y, aunque provengan de otros lugares y periodos, es sorprendente observar cómo las temáticas que abordan se asemejan y se repiten. "Arauco tiene una pena"

Un día llegó de lejos
huescufe conquistador,
buscando montañas de oro

se parece mucho a la canción "La maldición de Malinche", de Gabino Palomares (1975), magistralmente interpretada por Amparo Ochoa:

Iban montados en bestias
Como demonios del mal,
Iban con fuego en las manos
Y cubiertos de metal

Ambos cantos se refieren a los siglos de opresión que han sufrido los pueblos indígenas desde la conquista española: el "demonio del mal" de "La maldición de Malinche" es representado como el "huescufe conquistador" en "Arauco tiene una pena". Huescufe proviene del término mapuzugun *wekufu*, una energía maligna que causa daño a las personas.

La falta de atención a la voz mapuche y el silenciamiento de sus demandas, los expresa Violeta de la siguiente manera:

Ya rugen las votaciones,
se escuchan por no dejar,
pero el quejido del indio
¿por qué no se escuchará?

Esto ocurre porque la palabra no está en manos del pueblo sino en de quienes los oprimen; el lenguaje es poder y quien tiene el poder puede nombrar las cosas, puede dar nombre a la realidad, encubriendo o ignorando lo que no le favorece. Es cosa de ver las noticias y escuchar a los políticos dando soluciones que en nada se ajustan a las demandas de la gente, o ver cómo los medios que favorecen al poder tergiversan la lucha del pueblo, como hoy ocurre en Chile. Los gobernantes no escuchan y quienes aspiran a serlo, tampoco los medios de comunicación desinforman a la gente respecto a las justas demandas de los pueblos originarios. Epple (1994), considerando lo que Ángel Parra dice, acota que el canto de Violeta permite dar presencia y voz a los que no la tenían, como a las mujeres, las que, a pesar de su presencia protagónica en el canto, han sido postergadas.

En el "El guillatún" el pueblo mapuche se muestra como uno vigoroso, organizado, con una machi como gran líder. Miranda (2017) tiene mucha razón cuando dice que esta ceremonia es un acto de autonomía, porque el evento es mediado por la cultura mapuche. En la práctica de vida mapuche, el *gijatun* es el acto más íntimo y fundacional del ser mapuche, en el que cada persona, familia y comunidad se compromete a seguir siendo mapuche; al realizar esta ceremonia se cumple el mandato establecido en el *nagmapu* desde el "mundo azul": allí, la madre primigenia le dice a la pareja de jóvenes que deben hacer el *gijatun*, hablar el *mapuzugun*, convivir con la tierra y con todo lo que existe y con la comunidad.*

En el *gijatun* de Violeta, los mapuche son personas de convicción, de fuerza espiritual, realizan la ceremonia y detienen la lluvia:

* Extracto de la cosmogonía del mundo mapuche.

Termina la fiesta con el aclarar,
guardaron el canto, el baile y el pan,
el baile y el pan, el baile y el pan.

El aclarar es el amanecer, un espacio pleno de buenas energías, y el hecho de "guardar el canto", es también cuidar la palabra; "guardar el baile" es seguir cuidando el rito, la ceremonia; "guardar el pan", es cuidar el pan, cuidar la madre que nos da el pan. En el canto también se evoca el aroma del *gijatun*, al vaho de sabores y cocimientos que se consumen, con el que se alimentan los dioses, y que la gente ofrenda a la gran madre con humildad.

Como lo señala González, ella encarnó el sentimiento del pueblo, no limitándose a narrar costumbres, sino que se preocupó de exponer y reflexionar sobre su situación social, queriendo remecer la conciencia, lo que se aprecia en, por ejemplo, en "Arauco tiene una pena" y "Yo canto la diferencia". Para alcanzar estos niveles de compenetración con la cultura y el mundo mapuche, Violeta Parra trabajó con los mapuche, trabó amistad con ellos y estuvo en sus comunidades como parte de su labor de investigación (González, 1997).

III. LAS ENSEÑANZAS DE VIOLETA PARA EL DIÁLOGO INTERCULTURAL

La obra de Violeta inculca la valoración de las culturas ancestrales que forman parte de Chile, como expresiones vivas, ricas en saberes y valores. Ella recorrió el país recopilando las distintas expresiones y el arte de los pueblos originarios y de los campesinos. Antes de Violeta, hubo un indigenismo musical de tipo conservador en el canto, el que no logró trascender; en él se asumió

al indio como parte de folclor, una pieza de museo, inerte, que podía adornar una obra desde la visión oficial dominante, como ocurre con el traje de huaso que adorna la figura del campesino en el imaginario de algunos folcloristas, aunque los campesinos jamás se visten así. A principios del siglo XIX, Juan Martínez cita dos óperas que incluyen el tema mapuche: *Caupolicán*, de Remigio Acevedo, y *Lautaro*, de Eleodoro Ortiz, obras que se expresaron acerca del indio a partir de los textos de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, centrándose en la visión del mapuche guerrero. Posteriormente, ya en la época de Violeta, se creó un género denominado "mapuchinas", canciones de inspiración mapuche y que experimentaron su propia evolución respecto al espacio que ocupaba el mapuche en el mundo. Inicialmente estaban las que se referían al mapuche que lloraba su desolación en el monte, bien lejos de los chilenos; uno de estas cantos es "Huincahonal", con texto y música de Álvaro Marfán, de fines del año 50:

En las aguas del Toltén
tras tupido matorral
con donairoso vaivén
lava la india su chamal.

También fueron conocidas "Pilana anay" y "Panchilla Lincoman", de Hortensia Valdivia, que reproducen los estereotipos sobre la mujer mapuche (González, 1993).

El canto de Violeta enseña a amar la palabra y a respetarla, tal cual lo hacen los mapuche, cosa que, anteriormente, también había inculcado Gabriela Mistral, quien al respecto se refirió a lo indígena como "la sencillez en la poesía india, es belleza y sentido creativo; está libre de ramplonería y consta de sensibilidad

austera tanto en la forma como en el contenido" (Mistral, 1938 en Figueroa et al., 2000). Violeta también lo cree, lo practica y lo exalta cuando dice:

Hay que medir el silencio,
hay que medir las palabras,
sin quedarse ni pasarse
medio a medio de la raya

"El 'Albertío'" (1966)

Otro elemento que aporta Violeta es la aceptación plena de sus raíces originarias —ella se define como india, mestiza—, es el sentido de la aceptación de su morenidad, de sus raíces, algo que aún les cuesta a los chilenos, quienes desconocen su historia y no valoran ni honran a sus antepasados indígenas. Gabriela Mistral expresa con claridad este rasgo del chileno cuando dice:

Somos para decirlo en una frase, gente que tiene por averiguar su cuerpo geográfico tanto como su alma histórica [...] desconocemos terriblemente nada menos que el tronco de nuestro injerto, al saberlo tan poco del indígena fundamental, del que pesa con dos tercios en la masa de nuestra sangre (Mistral, 1931, p.239).

Sin duda, su obra es un aporte para el diálogo intercultural; además de valorar los saberes originarios, emplea recursos para comprender, más allá de la propia cultura, el valor que tiene el otro, mediante el empleo de equivalentes funcionales, identificados como equivalentes homeomórficos (Panikkar, 1996), es decir, conceptos que ayudarán a comprender a los demás el sentido de la otra cultura. Esta idea se emplea para referirse a correspondencias profundas

que se pueden establecer entre palabras-conceptos pertenecientes a religiones o culturas distintas, yendo más allá de la simple analogía. Violeta emplea estos equivalentes que, como lo señala Panikkar, son necesarios para la comprensión del otro; lo hace cuando menciona a "…el Rey de los cielos" para referirse a *Kajfu wenu caw, kajfu wenu ñuke*; o a san Isidro y san Juan, que bien puede ser el *pijan*, el poder del volcán que produce los truenos. Esta equivalencia no se aplica para establecer hegemonía cultural sino para establecer un paralelo entre las culturas.

La obra de Violeta Parra —y su canto con sello indígena— también se puede inscribir en el paradigma de la descolonización de la cultura y de los espacios ecológicos, sobre todo porque permite la voz del sujeto, en su lengua, sin hegemonía ni subordinación. Esto se explica con mayor claridad en el análisis que hace Ramay (2017) sobre su método investigativo:

> Valora sobre todo el proceso, además de los cantos; e incorpora formas mapuche de relación que otros no cultivaron, como la preocupación por el *tuwün* (p.58).

Por otro lado, en su canto invita a tomar conciencia sobre la diversidad territorial cuando, solo por dar un ejemplo, hace referencia a los contextos geográficos, como el que se describe con claridad en "Según el favor del viento" o "Arriba quemando el sol". Este posicionamiento sobre el cuidado de la naturaleza tiene gran valor cuando vivimos la destrucción de los recursos naturales por la acción humana. El "progreso", el "desarrollo" elegido por los humanos, ha destruido el bosque nativo, reemplazando las especies nativas por otras de crecimiento ligero, como las plantaciones de pinos y eucaliptos en el sur de Chile, especies exóticas

que han secado las napas subterráneas de agua y que, como consecuencia, han destruido el ambiente y comprometido la vida de los animales e insectos, arrasando la biodiversidad debido al monocultivo y a la acidificación del suelo. La tierra está enferma, el desequilibrio ecológico es una evidencia, las sequías, la contaminación ambiental; por la mala acción humana y el mal manejo de los recursos por por las empresas extractivistas. La tarea de la descolonización es de todos, no solo de los indígenas, no solo de las mujeres, sino también de los hombres, de la cultura no indígena, de los jóvenes. Es necesario descolonizar el pensamiento y las prácticas culturales religiosas que dañan al ser humano y a su entorno. La tierra reclama a sus hijos una mejor convivencia y una relación con sus múltiples voces, lenguas y cantos para seguir viviendo.

Un elemento indiscutible en la obra de Parra es el feminismo en acción; ella destaca como mujer libre de las convenciones sociales otorgada por el patriarcado; pero además da especial atención y cuidado a las problemáticas femeninas. En los cantos recopilados, la mayoría de las intérpretes son mujeres, solo participa un hombre.

El canto de Violeta también reivindica la música popular, la de raíz y contexto local, la que se da en un contexto social, asociado a una audiencia, a una comunidad, recuperando y visibilizando al sujeto, al autor. Su trabajo rescata canciones de la tradición y las reinserta en la sociedad, sin entregárselas a la cultura dominante; con sus recursos, Violeta marca el límite. Su canto en nada se parece al de Los Huasos Quincheros, quienes reproducen el canto tradicional chileno y lo ponen a disposición de una élite, utilizándolo como una pieza de museo, para lucirlo en ciertas ocasiones, separado del contexto, aislado de la sociedad y de la naturaleza.

Con su canto y poesía Violeta Parra siguió el camino de precursores como Nezahualcóyotl, poeta y filósofo chichimeca precolombino (1402-1472), amante de la naturaleza, de la palabra y del pensamiento religioso de su pueblo; y Neruda y Mistral en Chile, por su arraigo a las raíces, por el respeto a la naturaleza, a la palabra ética y sencilla, y por su compromiso con su pueblo y los más vulnerados.

El canto, la poesía y el arte de Violeta adoptó la tradición oral de los pueblos indígenas y campesinos, fue la base de su obra. El trabajo de recopilación emprendido nos indica que la tradición oral no se puede terminar o dejar de enseñar porque, de otra manera, el ser humano perdería una parte de sí mismo, de su poder creativo y de la espontaneidad del lenguaje, que tanta belleza entrega al pensamiento humano. Todos los indígenas y no indígenas debemos conocer la oralidad porque en ella hay una parte del futuro de los pueblos, de su lenguaje y de su vínculo con la naturaleza

El canto tradicional mapuche, el *vl*, forma parte del conjunto de la literatura de tradición oral junto con otras expresiones de tipo narrativo como el cuento (*epew*), las adivinanzas (*konew*), el relato (*gvxam*) y otros, y tiene el papel de llevar la palabra a la comunidad y al mundo. Los cantos tradicionales tienen funciones mágicas, conectan al ser humano con lo espiritual, y en esa interacción permiten la sanación. Todos estos elementos influenciaron profundamente la vida y obra de Violeta Parra, engrandeciendo su condición humana, y la nuestra.

Violeta es un puente entre dos mundos, el mapuche y el chileno. Ella vivió en el límite de las culturas chilena y mapuche y fue rechazada por su compromiso con los marginados. Aunque para el

mundo mapuche también fue una afuerina, siempre tuvo un cordón umbilical imaginario conectado a su abuela india, negada por su madre y discriminada por la sociedad.

La experiencia del diálogo intercultural de Violeta Parra, basado en el respeto y el valor del otro, en el aprendizaje de la cultura del otro, en la complementación de los saberes practicados con algunas familias mapuche, en comunidades del *Wallmapu* o en colectivos de cultura mapuche en Santiago, nos muestra que es posible superar la tradicional escisión entre la cultura originaria y la europea, para construir un modo de relación de enriquecimiento mutuo; pero, además, esta experiencia enseña el valor de las raíces y el camino para llegar por sí mismo, al corazón y al espíritu primigenio de quienes somos.

Epple, J. (1994)
Violeta Parra: una memoria poético-musical
Revista Centro de Estudios Miguel Enríquez, 26, 83-94.

Figueroa, L., Silva, K., y Vargas, P. (2000)
Tierra, indio, mujer: pensamiento social de Gabriela Mistral
Santiago: LOM.

Figueroa, V. (1933)
La Divina Gabriela
Santiago: Imprenta El Esfuerzo.

González, E. (1986)
Vigencias de instrumentos
musicales mapuches
Revista Musical Chilena, 40 (166), 1-4.

González, E., y Oyarce, A. (1986)
El trompe mapuche: nuevos usos para un
antiguo instrumento musical
Revista Cultura, Hombre, Sociedad, 3 (2), 167-176.

González, J. (1993)
Estilo y función social de la música
chilena de raíz mapuche
Revista Musical Chilena, 47 (179), 1-78.

González, J. (1997)
Llamando al Otro: construcción de la alteridad
en la música popular chilena
Revista Resonancias 1, 60–68.

Holman, E. (2016)
Veo que estamos como en un travestismo
cultural [Exclusivo en línea].
*Música Popular, la enciclopedia
de la música chilena.*

Loncon, E. (2011)
*Programa de estudio primer año básico-sector
lengua indígena: Mapuzugun*
Ministerio de Educación del Gobierno de Chile.

Malvestitti, M. (2015)
Canciones de cuna mapuches
Revista de Lenguas y Literaturas Indoamericanas, 7 (8), 1-16.

Marc, I y Green, S. (2016)
The Singer-Songwriter in Europe. Paradigms, Politics and Place
Nueva York: Routledge.

Martínez, S. (2016)
Judges, Guitars, Freedom and Mainstream: Problematizing the Early *Cantautor* in Spain En I. Marc y S. Green (eds.) (2016) *The Singer-Songwriter in Europe. Paradigms, Politics and Place.*
Nueva York: Routledge.

Miranda, P. (2013)
La poesía de Violeta Parra
Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Miranda, P., Loncon, E. y Ramay, A. (2017)
Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche
Santiago: Pehuén.

Oyarce, A. y González, E. (2014)
Kallfulikan, un canto mapuche.
Descripción etnográfica, análisis musical y sus correspondencias con el aspecto literario.
Revista de Lenguas y Literaturas Indoamericanas, 18 (2), 1-20.

Palomares, G. (1975)
La maldición de Malinche
México: Discos Pueblo.

Panikkar, R. (1996)
Religión, Filosofía y Cultura
Revista de Ciencias de las Religiones 1, 125-148.

Raguileo, A. (1983)
Gramática del idioma mapuche del profesor Raguileo Lincopil.





Violeta Parra

8 AVRIL 11 MAI

tapisseries peintures sculptures

109 rue de Rivoli

MUSEE
des ARTS DECORATIFS
PAVILLON de MARSAN
PALAIS du LOUVRE

NI PRIMITIVA, NI INGENUA: CONTEMPORÁNEA

REFLEXIONES EN TORNO A LA OBRA VISUAL DE VIOLETA PARRA Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

FELIPE QUIJADA

Licenciado en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente está a cargo del Centro de Documentación e Investigación del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago. Investigador responsable y co-investigador en proyectos relacionados con el arte chileno y el arte popular latinoamericano. Ha publicado parte de sus ensayos e investigaciones en las siguientes publicaciones colectivas: *Catálogo Razonado. Colección Museo de Arte Contemporáneo* (2017), *Siete premios Maestro Artesano* (2017) y *El juego en el arte popular: Juegos de ayer y hoy* (2017).

Pocos años le bastaron a Violeta Parra para inscribirse como artista. Solo un lustro pasó desde que la convalecencia de una enfermedad le hiciera desatender temporalmente su guitarra para iniciarse en la plástica, hasta que, en 1964, el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en París decidiera exhibir sus arpilleras, óleos y esculturas. Muy pronto, su suicidio hizo que buena parte de lo escrito en torno a su obra adquiriese el carácter de epílogo, de testimonio trunco que apenas podía dar cuenta de un corpus inaprensible. Así, el tiempo parece tener en Violeta Parra una medida especial, otro valor.

Críticos, estudiosos y escritores concuerdan en la dificultad de divorciar su producción artística de la musical y literaria, aspectos que han sido ampliamente tratados desde sus respectivos campos disciplinares. La historia del arte, en cambio, poco ha hecho para pensar su obra en términos analíticos. Su nombre no se encuentra en los libros de arte chileno, y sólo recientemente se han publicado monografías dedicadas a su labor plástica. Cuando se le pregunta a Gaspar Galaz la razón de haber dejado a Violeta Parra fuera del libro *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*, responde: "en ningún caso porque sus pinturas no fueran buenas, sino que porque lo central en ella era la música" (Astorga, 1982, p.8).

Sin embargo, los debates estéticos que ha suscitado la figura de Violeta Parra son lo suficientemente ricos como para abrir diferentes claves de lectura en torno a su trabajo visual. Podemos destacar al menos tres problemas que se desprenden de estas reflexiones: su filiación estilística, la dialéctica entre arte culto y arte popular, y la idea de la contemporaneidad de su obra.

El primero alude a la asignación de un estilo a la obra de Violeta Parra. Sus arpilleras y sus cuadros han sido considerados, por parte de la crítica, cercanos a una estética "*naïf*" o ingenua. Pero también se los ha comparado con diferentes artistas y corrientes del arte moderno, expresionismo y surrealismo, principalmente. Por otra parte, hay quienes optan por negar que una corriente determinada pueda englobar su trabajo, desestimando posibles genealogías o antecedentes al plantear que el de Violeta Parra es un estilo en sí mismo. El segundo hace referencia al lugar ambiguo desde el que ha sido pensada su obra, respecto al carácter popular o culto por el cual transita. Se ha reconocido que si bien no puede ser englobada bajo el concepto de arte popular, compartiría sus fuentes, haciéndolas ingresar en su iconografía y en sus modos de producción, por lo que, en consecuencia, su obra visual no respondería a criterios puramente plásticos. El último punto tiene que ver con la idea de la constante actualidad de su obra y la construcción de la imagen de artista adelantada a su época.

En diciembre de 1959, tuvo lugar en Santiago la primera Feria de Artes Plásticas. Esta inédita iniciativa pretendía hacer llegar al mayor número posible de gente diversas manifestaciones artísticas. A lo largo del Parque Forestal se habilitaron puestos donde pintores, escultores y artesanos, en igualdad de condiciones, ofrecían sus obras, llegando a personas que tenían escaso contacto con el arte. Violeta Parra presentó su trabajo plástico, puntualmente su cerámica y sus arpilleras, llamando la atención del público y de la prensa, quienes se vieron sorprendidos por esta nueva faceta de la artista. Sobre las esculturas antropomorfas —cabezas, cantantes con guitarra— un periodista declaró: en sus "figuras de barro [...] Chile estaba presente tal como era y tal como debe ser: inocentón,

sencillo, expresivo" (Cabrera, 1959). Este juicio fue tal vez el primero que la vinculó a la estética del arte naif, término que ha sido traducido al español como "arte ingenuo", en tanto el periodista destacaba la candidez de una obra incipiente, asimilándola con el bucólico terruño que según él representaba el Chile del pasado.

Desde ese momento, no fueros pocos quienes trataron la obra de la autora bajo dichos términos. El crítico José María Palacios dijo que eran "primitivas y pintoresquitas", mientras que el artista Francisco Otta afirmaba que sus cuadros "cabían dentro de la pintura ingenua o naif", ya que eran "completamente espontáneos" (Astorga, 1982, p.8). Menos peyorativo, y bajo un intento de vindicación, el pintor Mario Carreño declaraba: "aparte de ese temperamento naif, ingenuo, poseía ella una fuerza de la naturaleza que estaba mucho más allá de lo que estaba expresando" (VV. AA, 1968, p.70).

A excepción del último, los juicios parecen superficiales y carentes de sustento. Pero conviene considerar el contexto general en el que las manifestaciones que se encontraban fuera del sistema artístico comenzaron a ser de gran interés para coleccionistas, críticos y para los mismos artistas, en los albores del siglo XX, atraídos por las particulares soluciones plásticas, formales e iconográficas de quienes sin formación académica producían obras, valiéndose únicamente de su imaginación. O, muchas veces, guiados por un afán etnográfico, alimentado por la pérdida del vínculo con la naturaleza en una sociedad industrializada. El caso del crítico y coleccionista Anatole Jakovsky resulta de particular interés, no tan sólo por haber sido uno de los personajes que intentó diferenciar con mayor ahínco el fenómeno de lo naif de otros como el arte primitivo y el arte popular, produciendo parte importante de la literatura existente sobre este asunto, sino que, también por

haber incluido a Violeta Parra en su *Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier* (1967), junto a otros dos chilenos, los pintores Luis Herrera Guevara y Fortunato San Martín.

¿Qué era para Jakovsky el arte naif? Pese a la ambigüedad de su argumentación, propone dejar en claro que el término naif no hace referencia a un estilo determinado, ni a una escuela, ya que dependerá de cada artista el resultado final logrado en su obra. El ingenuo no tiene preceptos ni modelos incorporados desde los cuales crear —afirma— distanciándose, así, del arte académico, y de expresiones como el arte popular, que responde a formas artísticas provenientes de una tradición que el artesano conoce y maneja. Al ignorar los rudimentos básicos del arte, el ingenuo sólo puede valerse de su instinto y sus sensaciones para acercarse a la realidad representada. En su análisis considera las pinturas del aduanero Henri Rousseau, y otros pintores que siguieron una línea de trabajo similar.

¿Se puede pensar la obra de Violeta Parra bajo este concepto? En un artículo sobre la Exposición de Pintura Instintiva de 1963 —muestra organizada por el Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile y su Instituto de Extensión de Artes Plásticas— en la que se exhibieron dos de sus obras, el crítico Antonio Romera pone en duda el carácter naif atribuido a la artista: "en Violeta Parra lo ingenuo está entreverado de una intención deliberada. Quiero decir que no es tan ingenua, y la razón asume un papel, que si no es primordial no puede desdeñarse". Romera advierte que existe un claro elemento que aleja irremediablemente la obra de Violeta de la de los ingenuos: la razón.

Razón, en este caso, no funciona como opuesto a la noción de sensibilidad o de instinto, sino que alude a la conciencia del arte, de los factores plásticos, del uso del color, de la administración del espacio. En síntesis, conciencia de representación. Pero ¿no resulta contradictorio afirmar que Violeta Parra trabaja desde la razón, siendo que ella misma declaraba no saber dibujar, o que poco conocía de las técnicas del bordado? La clave para pensar esta contradicción aparente reside en el criterio de semejanza. En los ingenuos, dependerá de la habilidad de cada pintor para acercarse a la apariencia del objeto representado, sea este parte de la realidad visible o fruto de su imaginación. Y aunque la composición traspasada a la tela diste del referente, por el desconocimiento de la perspectiva o el manejo de las proporciones, el ingenuo nunca cuestionaría la cualidad icónica de la representación artística. El caso de Violeta Parra es diferente.

Si comparamos sus cuadros con los del aduanero Rousseau, con los de los otros artistas chilenos incluidos en el diccionario de pintores ingenuos de Jakovsky, o con los de cualquier otro naïf, bastará solo un vistazo para notar que el trabajo de la autora no se mide en términos de iconicidad. Tal como anota José Ricardo Morales en su lúcido ensayo sobre la obra visual de Violeta Parra: "su arte, en lugar de incluirlo en la categoría de 'lo figurativo', habría que considerarlo como 'transfigurativo', ya sea por las configuraciones extrañas que adoptan sus imágenes como por el proceso de mutaciones continuas con el que relacionó sus temas" (p.52).

El eje en la obra de Violeta Parra se desplaza de la mímesis. En sus cuadros y arpilleras el color es simbólico, el espacio se presenta como unidad significante, sus volúmenes escultóricos adquieren vida propia. La racionalización del hecho artístico es una opera-

ción de la vanguardia. Así, parte de la literatura artística le atribuye similitudes con algunas corrientes del arte moderno. De Ensor a Picasso, de Munch a Chagall, de Matisse a Ernst, Violeta ha sido comparada con una pléyade de artistas ubicados tras las líneas del expresionismo y el surrealismo. Se ha dicho que su pintura "no es un arte puramente naif" ya que "su técnica parece ser reinventada con cada óleo que realiza" bajo una "concepción surrealista del mundo" (Dölz y Agosín, 1992, p.124), que su pintura "es una obra expresionista, en la que testimonia claramente su drama interior" (VV.AA, 1968, p.73) o que sus esculturas de alambre "pudieron inspirarse directamente en algunas obras de Calder, de Pevsner o de Naum Gabo" (Morales, 2007, p.44).

Continuando esta línea, se podría pensar el vínculo existente entre la poética de la obra visual de Violeta Parra y la corriente de la "neofiguración" , que le fue contemporánea y que debió conocer durante su estancia en Europa. La sombría proyección subjetiva en el tratamiento de la figura humana, especialmente en su trabajo pictórico y las obras de papel maché, y la disolución del espacio perspectivo, son algunos de los factores que podrían dar cuenta de esta relación.

Pero ¿buscar similitudes e incongruencias con sus antecesores no podría resultar una tarea infructuosa? Si consideramos este enfoque como único frente de lectura, perderíamos elementos de análisis tremendamente ricos, que exceden lo formal. A la filiación estilística de la obra de Violeta, se antepone otra idea, sustentada en el axioma: "toda obra genuina crea sus precursores" (Morales, 2007, p.55), vale decir la impresión de que Violeta Parra constituye un estilo en sí mismo, ya sea por la capacidad que tuvo

de aglutinar distintas corrientes, y de transgredirlas, o por la densidad de su universo simbólico, que logró conformar un léxico personal distintivo.

También se ha dicho que su obra respondería a categorías distintas a la del arte moderno. Sobre este asunto, Gaspar Galaz declaró: "Me da pena el que pretende 'entender' la pintura de Violeta Parra desde un punto de vista formalista, y el que busca conceptos o técnicas. ¡Eso sí que es no entender nada de la pintura, o estar más loco que una cabra! Para analizar su obra hay que olvidarse de la cosa plástica, de la lógica implícita en las artes visuales de Occidente" (Astorga, 1982, p.8). La categórica sentencia abre la discusión respecto de la naturaleza de la obra de Violeta Parra. Si esta no pertenece a la tradición occidental del arte —asumiendo con ello que hace referencia al constructo histórico que señala una línea evolutiva tendiente a la conquista de la realidad bajo un naturalismo anclado al concepto de mímesis, puesto en duda y superado a partir del proceso de la vanguardia— ¿cuál sería esa "tradición otra" en la que puede inscribirse el trabajo de la artista?

Se ha dicho que su obra se asemeja a la de los primitivos. Evidentemente el arte de Violeta Parra poco tiene que ver con los productos culturales emanados de grupos étnicos aislados de la civilización moderna. Más bien, su asimilación con el arte primitivo funcionó como estrategia de deslegitimación de su calidad artística, o para destacar su temperamento violento y salvaje.

Otra respuesta frecuente ha sido que su obra se acerca a la tradición del arte popular. Sin intentar definir una categoría tan problemática como esta, conviene señalar los elementos que sustentan la dialéctica entre arte culto, occidental, bajo los términos propues-

tos, y arte popular, para lo que primero se debe hacer referencia al problema de la división entre las bellas artes y las artes menores. Esta escisión, enarbolada por el sistema académico europeo desde el siglo XVI, se sustentó gracias al criterio de utilidad. Las bellas artes no se encontraban sujetas a un fin específico, sino que, más bien, eran el resultado de la creación libre del genio que daba forma al arte; mientras que la artes menores —grupo en el que se pueden considerar las artes populares, pese a que dicha noción excede la de artesanía— serían esclavas de la utilidad, sin la cual carecían de sentido, al ser obras de menor valor, sin la originalidad que detentaba el gran arte, siendo producidas sólo para el consumo. Otro asunto a tener en cuenta es tema del desarrollo cultural, en tanto el gran arte ha sido comprendido bajo la noción de progreso, mientras que el arte popular, en cambio, sería parte de una lógica productiva premoderna que agoniza en las fronteras de las sociedades industrializadas.

Al no cumplir un fin utilitario, la obra de Violeta se distancia del arte hecho por el pueblo. Ahora, pensando en los términos de la tradición artística occidental, tampoco sería una obra hecha con el afán de despertar fruición estética a través la forma. La asociación que se puede establecer entre su plástica y el arte popular cobra sentido al analizar las fuentes iconográficas y productivas que utilizó en su trabajo.

Para Violeta Parra el arte de las capas populares no fue un fenómeno ajeno. Muy por el contrario, debido a su origen modesto, hija de una campesina y de un profesor de música, vivió su infancia y adolescencia en localidades rurales de la zona centro y sur del país, por lo que conoció muy bien las creencias, la artesanía, la oralidad

y, por supuesto, la música que examinaban los estudiosos de la cultura popular. Debido a esto, le fue encomendada la creación del Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno de la Universidad de Concepción, recopilando material para su colección por cerca de tres meses, hasta que fue abierto en enero de 1958. Para Violeta, más que tradiciones o documentos antropológicos, las cosas del pueblo constituyeron parte de un imaginario vivo.

Así, en sus arpilleras, cuadros y cerámicas reconocemos motivos- como la cueca, los huasos y los cantores. Compuso, también, escenas complejas como las representadas en los óleos sobre el velorio del angelito —costumbre funeraria campesina—y su *Casamiento de negros*, además de obras con iconografía de la cultura mapuche, como el *machitún*, junto a otras de índole histórica o de denuncia social.

En la historia del arte moderno la representación del otro fue un tema muy tratado. Pero la imagen de ese otro fue abordada, generalmente, bajo una clave etnográfica. En la obra de Violeta Parra las fuentes populares no son ilustraciones de una alteridad: la relación con lo representado es simétrica. Tal como lo hace con su música, en su obra plástica las fuentes populares no se muestran como un testimonio higienizado por la acción del folclorista, sino que lo popular es transformado, recreado, transfigurado —siguiendo la lectura propuesta por José Ricardo Morales (2012)— fuera de todo criollismo, dándoles, así, un nuevo significado en la representación.

Algo similar ocurre respecto al orden productivo. Su obra no solo fue gatillada por la experimentación formal y técnica, la que indudablemente existe, sino que fue motivada por un modo de hacer que se emparenta con el del artesano. Cuando se le pregunta

por su trabajo en papel maché, cuenta: “no tenía dinero para comprar pintura, entonces pensé: tengo que inventar algo que no se pueda comprar en un negocio pero que se pueda encontrar en el patio, por ejemplo. Y de pronto me acordé haber visto hace mucho tiempo confeccionar juguetes con papel. Hice una prueba, quedé contenta con el resultado, y seguí” (García, 2016, p.108). Al igual que el artesano, sin mayores recursos, toma las cosas que la rodean para crear expresiones plásticas. Violeta aprendió de quienes podían modelar figuras con migas de pan o con el barro arcilloso de los cerros. Y donde muchos podrían ver una limitante ella encontró una virtud, la virtud de la necesidad. Muchas de sus soluciones formales y técnicas surgen desde esta necesidad. Entre otros aspectos, la poética de su obra radica en esta reinterpretación de los modos de producción tradicionales, del oficio de las alfareras, de las tejedoras, de los artistas anónimos de las clases populares.

Esta aparente “doble militancia”, que en su ambivalencia desdibuja los límites entre la tradición occidental del arte y esa tradición “otra” de las expresiones del pueblo, fue un tema central para muchos de quienes han reflexionado sobre la obra de Violeta Parra. El año 1968, la Universidad Católica le realizó un homenaje que incluyó una muestra retrospectiva de su arte plástico, junto a otras actividades que pretendieron visibilizar su figura. Se celebró una mesa redonda, en la que intelectuales, escritores, músicos y artistas, tanto chilenos como extranjeros, reflexionaron sobre las diferentes manifestaciones que desarrolló en vida.

Enrique Bello declaró que “con su espíritu sintetizador del alma popular, y su talento creador, fue una avanzada” y que “se encarnaban en ella las manifestaciones más puras de la expresión popular en todas las artes, trascendiendo su obra, sin embargo, más

allá de lo popular" (VV. AA, 1968, p.69). El escritor e intelectual peruano José María Arguedas continuó la vía de análisis propuesta, formulando su teoría sobre los tres niveles en torno a la creación folclórica. En el primero ubicaba al creador popular, al portador de folclor; en el segundo al folclorista, que, en su búsqueda deliberada del otro, fracasaba al intentar replicar sus modos de expresión y debía conformarse con generar reproducciones desprovistas del carácter de lo replicado. El último nivel, donde ubica a Violeta Parra, sería el del genio popular, que en su ímpetu de creación trasciende la obra del portador de la sabiduría del pueblo, ya que la reconfigura en una obra nueva.

Arguedas señala que Violeta Parra "crea obras de una originalidad que no puede ser confundida con ninguna otra. Al identificarse y crear sobre manifestaciones folklóricas caracterizantes de clases sociales o de razas [...] realiza el milagro de lanzar todos estos elementos diferenciantes y segregantes, como un elemento unificador, universalizador, y no solamente en el plano nacional" (VV.AA, 1968, p.72). Mientras en la idea kantiana de genio, la universalidad de la obra estaba dada por el goce intersubjetivo que despertaba la obra bella, la idea del genio popular atribuye la universalidad de la obra a la capacidad de integración de lo culto y lo popular, que en el caso de Violeta Parra se definía por la reelaboración de las fuentes populares, fuese en la música o en la plástica. No sólo hacía ingresar la cultura de los grupos subalternos a la representación en términos iconográficos, sino que al subvertir los códigos del arte occidental en cuanto a forma y procedimiento técnico, amparada en las lógicas del arte popular, equipara lo segregado con la tradición hegemónica. Bajo una obra ajena a todo paternalismo les otorgaba la misma dignidad.

El artista Eduardo Martínez Bonati profundiza esta lectura política sobre Violeta Parra. En relación a la coyuntura social del momento declara que es una "artista moderna", ya que en su capacidad creadora, que integra todas las realidades, logra poner en obra la condición subdesarrollada del país, y de Latinoamérica. Dicho de otro modo, la modernidad de su obra radica en la capacidad de darle una imagen al pueblo latinoamericano, en la que se reconociera su diferencia desde un lugar que no fuese el de la dependencia cultural. Al respecto declaró: "creo que Violeta Parra es definitivamente una artista moderna. Es una artista que ha podido entender el reencuentro con realidades fundamentales [...] es, creo, un desafío a la capacidad, tanto de ustedes como nuestra, de reencontrar la verdad en los objetos que nos rodean, en los mitos, en los elementos de nuestra cultura. Violeta Parra es la única persona que ha podido hacer un nuevo Arturo Prat, es la única que puede pintar una nueva crucifixión" (VV.AA, 1968, p.74).

Ahora, esta condición de modernidad instala un asunto problemático, que es la relación de su obra con el tiempo. Tras su muerte, la idea de su constante actualidad ha sido ampliamente difundida. Sin ir más lejos, el propio Martínez Bonati dijo lamentar no haber apreciado su obra en vida, haciendo referencia a la ocasión en que montó sus tapices y cerámicas en la Feria de Artes Plásticas el año 1959, en la que ni él ni nadie había visto en realidad su trabajo, extendiendo su juicio a la sociedad de la época, la que en su conjunto no había sido capaz de valorar su obra.

La artista "adelantada", que de alguna manera inexplicable logró ver lo que ningún otro en su momento pudo, y, por tanto, lo que ningún otro comprendió; la artista vidente que con un ojo adelante

y otra atrás instaló un enigma inagotable, encuentra su lugar en una existencia extemporánea, o arraigada en un presente del que nadie más es contemporáneo.

Más de alguna vez Violeta Parra declaró sentirse fuera del tiempo que le tocó vivir. Veía en la modernidad una constante amenaza, por lo que buscó refugio en esa temporalidad "otra" del campesino, a sabiendas de su condición moribunda, de la que alcanzó a conocer únicamente sus últimos estertores. Este sentimiento de desarraigo la transformó en una trashumante que vivió en un exilio permanente, no en un exilio de lugar, sino que de tiempo. Huérfana de imágenes a las que asirse, produjo una obra capaz de integrar todos los estilos, las técnicas, los soportes y los temas; todos los tiempos y todas las sangres.

Se ha leído su producción artística bajo la noción de "obra total", se ha dicho que bordaba pintando y que pintaba cantando. Claramente su obra es sinestésica. No obstante, al leer sus entrevistas, sus cartas y sus testimonios, pareciera ser que el material de su arte no fue la lana ni el óleo, que su instrumento no fue ni la voz ni la guitarra. En un programa radial señaló: "creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo en el contacto directo con el pueblo. Yo estoy muy contenta de haber llegado a un punto en mi trabajo en que ya ni siquiera quiero hacer tapicería, ni pintura, ni poesía así suelta. Estoy contenta de haber podido levantar la Carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público" (García, 2016, p.113).

El hecho de que en las ferias del Parque Forestal se hubiese criticado a Violeta por presentar sus obras plásticas tocando la guitarra y cantando no hace más que confirmar la idea de su contempora-

neidad, con nuestro presente, claro está, y, con el presente de mañana, posiblemente. El arte que debía servir a la contemplación, se descontextualiza con la música de su guitarra. Hoy parece factible leer en su obra una cualidad performática, en la que el afán por la integración de las artes devino en un afán por la integración del artista con el público, a través del acontecimiento, la puesta en escena y la interacción. Lamentablemente, el fracaso del proyecto de La Carpa de la Reina, y la indiferencia de un público esquivo que no logró comprender su obra, dejaron a la artista sin la materia prima que necesitaba para continuar con su oficio.

Nicanor Parra recuerda un día haberle comentado a Violeta que estaba destinada a escribir la gran novela de Chile, la gran novela de Hispanoamérica ¿Y si pensamos que ya lo hizo, y sin siquiera anotar una palabra? ¿Si fuese esta una obra abierta escrita por quien vuelve a escuchar sus canciones, por quien relee alguno de sus versos o por quien observa con atención sus cuadros y sus arpilleras?

Astorga, L. (7 de noviembre de 1982)
Violeta Parra. Retrospectiva de sus pinturas
Revista del Domingo
El Mercurio, pp.8-9.

Cabrera, O. (10 de diciembre de 1959)
Los artistas chilenos ya ganaron la calle
La Nación.

Dölz, I. y Agosín, M. (1992)
Violeta Parra o la expresión inefable. Un análisis crítico de su poesía, prosa, y pintura
Santiago: Planeta.

García, M. (ed.) (2016)
Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas (1954-1967)
Santiago: Catalonia-UDP.

Jakovsky, A. (1956)
Peintres Naïfs. Dictionnaire des pentres naïfs du monde entier
París: La bibliothéque des arts.

Kant, I. (1992)
Crítica de la facultad de juzgar
Venezuela: Monte Ávila Editores.

Morales, J. (2012)
Violeta Parra. El hilo de su arte
En *Violeta Parra. Obra visual*, pp. 34-57
Santiago: Ocho Libros- Fundación Violeta Parra.

Morales, L. (2003)
Violeta Parra: la última canción
Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Parra, I. (2009)
El Libro Mayor de Violeta Parra
Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Romera, A (30 de junio de 1963)
Pintura Instintiva
El Mercurio, p.11.

VV. AA (1968)
Análisis de un genio popular
Revista de Educación, 13, 72.







VIOLETA, PROFETISA DE NUESTRA TIERRA

GASTÓN SOUBLETTE

Musicólogo, filósofo, escritor y esteta. Estudió Música en el Conservatorio de París. Fue director del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica entre 1978 y 1980. Es autor de *Sabiduría chilena de tradición oral (refranes)* (2009) y *Sabiduría chilena de tradición oral* (2013).

La sabiduría es un conocimiento superior y vivencial mediante el cual se conoce el sentido de la vida. Por debajo de ella está la ciencia, que se ocupa de los fenómenos. Con solo la ciencia el hombre no puede asumir su destino como ser humano, por esa vía solo será un testigo del acontecer. Pero la sabiduría trasciende la dimensión de los fenómenos y va más allá de la percepción ordinaria de los hechos y las cosas. El estudio de los fenómenos nos enseña cómo es el mundo, en tanto el conocimiento del sentido nos enseña hacia dónde va el mundo y nosotros con él. La sabiduría muestra el camino. Si bien existe un poema célebre del poeta español Antonio Machado, luego inmortalizado como canción por Joan Manuel Serrat, que afirma, enfáticamente: "Caminante, no hay camino", el camino o sentido, en sus líneas matrices ya está implícito en el potencial psíquico que pone en movimiento nuestro desarrollo como personas. Porque si bien no hay camino predestinado, para el ser humano hay, por el puro hecho de serlo un destino delimitado, tanto por lo que trae ya en sí como tal, como por lo que recibe en el contexto natural y cultural en que nace.

Violeta Parra poseía en alto grado el talento para versificar y concebir melodías. A pesar de que llegó a ser una cantautora de fama mundial, su poesía, que abunda en versos de carácter reflexivo, no se evade de los grandes temas y, por momentos, sintoniza con el repertorio de nuestros dichos de sabiduría, como por ejemplo en esta cuarteta ("Hijo que tiene a sus padres"), un poema canción en el que critica la deficiente educación que los padres suelen darle a sus hijos:

Yo proclamo la gallina
Como la madre ejemplar
Que al hijo al salir de huevo
Le enseña la realidad

En “Volver a los 17” hay un pasaje en que la cantora dice:

Lo que puede el sentimiento
No lo ha podido el saber

Y haciendo la apología del amor, dice:

El amor con sus esmeros
Al viejo lo vuelve niño
Y al malo solo el cariño
Lo vuelve puro y sincero

Y eso, porque según ella:

El amor es torbellino
De pureza original,
Hasta el feroz animal
Susurra su dulce trino

Esta reflexión, que se remonta al origen —como si quisiera decirnos que el amor es lo que queda del paraíso original—, es sapiencial y entra en el ámbito de lo que en nuestra tradición oral se denomina “sabiduría”. En el “Rin del angelito”, la cantora hace un juego poético de mucho colorido con la idea de lo que le ocurre al alma cuando se muere la carne. En una estrofa dice:

Cuando se muere la carne,
el alma busca su diana
en los misterios del mundo
que le ha abierto su ventana.

Por desgracia, las luminosas estancias de esa alma terminan en la oscuridad, como dice en los últimos versos:

Cuando se muere la carne,
el alma se qued'a oscura.

Y eso después de haber dicho:

Cuando se muere la carne
el alma busca en la altura
la explicación de su vida
cortada con tal premura

Estos ejemplos bastan para entender que la creatividad verbal de Violeta Parra, —que es propia de su poesía—, si bien formaba parte de su cuerda poética, no permitía que su pensamiento se fijara en el hito de una verdad absoluta, porque, de haber sido así, ella más que cantautora, habría sido una pensadora que formula enseñanzas para llevar una vida sensata.

Por lo general los textos de sabiduría tienden a ser breves. Los más célebres están redactados en epigramas y cortos versículos, y suponen un lector o auditor de cierto rango intelectual, que habla poco y aprecia la meditación. Confrontando con esos textos, por lo general de antigua procedencia, el refrán acusa en su mismo estilo los usos y costumbres que son propios del hombre común,

el cual vive en buena medida inserto en el orden natural atento al lenguaje con que la tierra y el cielo le hablan. Porque, así como hay grandes sabios que han sido lumbreras de los pueblos, hay también sabios anónimos que solo se han movido en el limitado ámbito de sus comunidades. Pero en ambos casos la sabiduría enseñada es la misma. Por eso algunos de los textos célebres de la sabiduría universal contienen más de una cita de estas breves sentencias del habla popular, como ocurre con el *Libro de los versos*, de Confucio, el *Tao Te Ching*, de Lao-Tse, y también en los Evangelios.

El refrán es una de las tantas formas de expresión de la sabiduría tradicional, un modo popular y circunstancial de expresión sapiencial adecuado a una situación concreta del hombre en el espacio-tiempo, que no por eso carece de elevación y profundidad. Es su mismo carácter circunstancial, como enseñanza pertinente para un caso concreto de la experiencia humana, que hace de él un decir formulado mediante la contracción del pensamiento a sus formas más concentradas de expresión. El refrán popular chileno que mejor identificaría a Violeta Parra, y que se me viene a la mente de inmediato es el que dice:

Para saber quién es, canta el canario

El refrán referido al canario corresponde a la sentencia que dice "el hombre se hace haciendo", esto es, sólo actuando y enfrentando los desafíos del destino gana la experiencia que le permite afrontar adecuadamente todas las situaciones difíciles que nunca dejan de salir al paso en la existencia. Y es así porque el desafío suele ser un estímulo para sacar del interior espontáneamente lo que la persona, sin saberlo, es. Dicho de otro modo, mientras una emergencia no lo obligue a actuar de un modo no acostumbrado, es

decir, de un modo que supera lo que él o ella ordinariamente cree ser, la persona no sabe lo que puede llegar a ser. Si el sujeto anhela sinceramente conocer la verdad, el desafío del destino tiene el poder de revelarle aspectos de su ser que creía desconocer. Así, el refrán referido al canario, que tan bien identifica a nuestra Violeta, contiene una clara mención del autoconocimiento en la expresión: "Para saber quién es…", porque es en la acción en la que ella puede conocerse, más allá de la conciencia de sí que cree tener cuando se mira y se piensa a sí misma. Y esa verdad acerca de sí misma, puede ser buena o mala, es decir, favorable o desfavorable, lo cual para quien ama la verdad es indiferente.

En un curso sobre la sabiduría chilena de tradición oral le hice a mis alumnos la siguiente pregunta: ¿podemos considerar a Violeta Parra, a su hermano Nicanor y a Pablo Neruda, como sabios populares? Todos respondieron que en cierto sentido lo son, pues son hijos de nuestro pueblo, en el sentido con que se usa esta palabra referida a los tres estamentos tradicionales de la sociedad, pero con la salvedad de que un sabio popular por lo general es un personaje anónimo que vive inmerso en su pequeña comunidad rural, y no se hace famoso al punto de que su pensamiento sea conocido en el mundo entero. Y en lo que refiere a Violeta, dijeron que el sabio popular es siempre una persona serena a quien no se le vendría a la mente poner fin a su vida, por su propia voluntad.

Este concepto, el del sabio popular, corresponde a un tipo humano de la cultura tradicional, el que formuló los "dichos" y narraciones de la tradición oral de sabiduría de nuestro pueblo. Esos dichos pueden ser clasificados como "refranes", "sentencias", "proverbios" y otras formas de expresión sucinta, aguda y sentenciosa, como dice el Diccionario de la RAE. También el sabio popular

conservaba en su memoria una nutrida antología de cuentos, leyendas, anécdotas, y solía ser un buen narrador. Podía ser también un cantor a lo poeta, aunque no necesariamente, pues se trata de un género poético-musical para el que se requiere un talento especial que puede darse separado de la condición de un hombre o una mujer específicamente sabios y reconocidos como tales por la comunidad (el vecindario).

Asimismo, los profetas pertenecen a una categoría humana muy especial de los pueblos de raza semita de religión monoteísta. En ese sentido son mensajeros de Dios, cuya misión consiste en intervenir en momentos críticos de la sociedad para recordar a los seres humanos las verdades fundamentales de la fe y hacer un llamado al arrepentimiento y a la rectificación de las conductas individuales y sociales. En el ciclo de los profetas bíblicos estos mensajes de Dios insistieron mucho en el problema que se estaba creando en una sociedad injusta, explotadora, de escandalosas desigualdades e insensibilidad. En ese sentido, Violeta cumple, en la historia de Chile, una misión semejante.

En su canción titulada "Yo canto la diferencia", en la primera estrofa hay tres versos que dicen:

Yo canto la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso.
De lo contrario no canto.

Con lo cual nos está diciendo que ella en su canto proclama la verdad.

En otra estrofa dice:

Yo paso el mes de setiembre
con el corazón crecido
de pena y de sentimiento
del ver mi pueblo afligido,
el pueblo amando la patria
y tan mal correspondido.

En la sexta estrofa el mensaje es aún más fuerte:

Afirmo, señor ministro,
que se murió la verdad.
Hoy día se jura en falso
por puro gusto no más.
Engañan al inocente
sin ni una necesidad.
¡Y arriba la libertad!

Y si a esto agregamos que en el primer disco que ella grabó en los años cincuenta del siglo pasado, incluyó un "Verso por el fin del mundo" cuyos primeros versos rezan así:

El primer dida, el Señor
bajará con sus arcángel'
con nuevo coro de ángel
a juzgar al peca'or.

Se perfila la figura de Violeta como una voz situada en una dimensión superior a otras voces de nuestro pueblo, cuya misión se vincula al alma de nuestro colectivo.

Violeta, como ser humano y figura nacional, surgió de su canto. Es posible que todo su mensaje no estuviera tan claro en su mente antes de versificarlo y musicalizarlo, y que en el acto de engendrar sus “criaturas” ella hiciera consciente lo verdadero y lo falso, lo bueno y lo malo, lo bello y lo deforme. Al final queda una antología poética, la que, en su conjunto, es más de lo que pudo llegar a ser su autora, pues uno tiene la clara sensación, al leerla, que es más la voz de todo un pueblo que la de un ser individual.

La tradición oral de la sabiduría que se halla en el “texto hablado de nuestro pueblo”, es auténtica sabiduría. Lo mismo podría decir de la tradición de sabiduría de cualquier otro pueblo. Es un conocimiento del sentido de la vida y de los patrones de pensamiento y conducta que se requieren para llevar una vida sensata. Porque el estamento campesino popular de nuestra sociedad no tenía acceso a la cultura ilustrada de los estamentos altos de la nación, y como no se puede vivir sensatamente sin sabiduría, la vida misma suscitaba en las comunidades rurales a los sabios encargados de enseñar ese texto hablado que guiaba los pasos de la gente por el recto camino. Por eso es fundamental rescatar las enseñanzas y conocimientos de la sabiduría tradicional chilena, sobre todo para una sociedad en crisis como la actual, en la que la cultura ilustrada se ha alejado de la sabiduría, en tanto que esta permanece en la tradición popular. Incorporar el estudio del texto hablado de nuestro pueblo en la educación superior es una iniciativa que ha tenido mucho éxito entre la gente joven. Es la misma sabiduría que les habrían enseñado Sócrates y Confucio, pero formulada en pequeñas frases, sentencias y narraciones.

En este sentido, la labor de Violeta fue relevante, porque reeditó la cultura tradicional chilena que estaba siendo olvidada. Y por haber perdido totalmente esa sabiduría, es que los chilenos podemos sopesar ahora el hecho de que hubo, por ejemplo, refranes en Chile. Es decir, expresiones de auténtica verdad en el habla cotidiana de nuestro pueblo, cuyo significado hasta puede sernos revelado hoy de un modo nuevo y sorprendente, pero en el supuesto ineludible de que la orientación para el buen vivir que ellos contienen, no incide para nada en los criterios que hoy conducen a la sociedad chilena hacia las metas que sus autoridades le han fijado dentro del contexto de este modelo de civilización. En ese sentido, pienso que la ideología que está en la base de ese modelo es totalmente ajena a eso que nuestros antepasados llamaron "sabiduría".

Si tuviese que hablar sobre mi relación con Violeta Parra, diría que durante muchos años fuimos amigos y nos veíamos muy frecuentemente, entre otras razones, porque yo colaboraba en su trabajo. Lo hacía transcribiendo a pauta musical lo que ella recopilaba en sus viajes de investigación. Aunque debo agregar a eso que nuestra Violeta tenía un carácter difícil, y al enfrentarse por primera vez conmigo, no faltaron los momentos en que ella perdió la paciencia y me echó encima toda su concepción revolucionaria de la sociedad tratándome de "pituco de mierda", porque según ella no entendería nunca a su pueblo.

En las décimas que me dedicó refleja ella la tensión de nuestros malos entendidos, como se puede apreciar en la siguiente estrofa:

No tengo la culpa ingrato
De que entre los dos el diablo
Por tres o cuatro vocablos
Nos cause tan malos ratos.
De hacerte sufrir no trato
Aunque más parezca el caso,
Yo creo que este mal paso
Nos lleva por mal camino
Preguntar no me animo
¿hasta cuándo ingratonazo?

Según su hermano Nicanor, también venía dedicada a mí su canción "Huyendo voy de tus rabias". Pero Violeta era un ser esencialmente benéfico, de manera que sus rabias y malas palabras eran muy incidentales, y de inmediato ella recomponía la amistad y la armonía. Era generosa y bondadosa. La última vez que nos vimos, en el aeropuerto de Orly, en París, me hizo pasar un examen interrogándome para saber si yo conservaba en la memoria muchas canciones recogidas en terreno o compuestas por ella, y eso para tener la certeza de que yo había pasado a ser un real discípulo suyo. Yo creo que desde entonces ya había concebido el proyecto de poner fin a su vida, pues el alejamiento de su amado Gilbert Farvre fue una herida mortal de la que nunca pudo sanar.















PROBLEMÁTICAS Y DESAFÍOS DE LA INVESTIGACIÓN: VIOLETA PARRA COMO PERSONAJE RESIGNIFICADO

Los siguientes artículos son producto de lo presentado en el coloquio Problemáticas y desafíos de la investigación: Violeta Parra como personaje resignificado, realizado el 22 de marzo de 2017 en la Sala América de la Biblioteca Nacional de Chile, a propósito de la exposición Yo canto la diferencia. Violeta Parra, poesía y voz, y en el marco de las celebraciones del centenario de su nacimiento.

UNA HIPÓTESIS PARA HISTORIZAR LA OBRA DE VIOLETA PARRA: EL ROL DEL FOLCLOR EN EL DESARROLLO DEL CAMPO CULTURAL DURANTE EL ESTADO DE COMPROMISO

Simón Palominos

Me gustaría compartir una hipótesis para historizar la obra de Violeta Parra a partir del rol del folclor en el desarrollo del campo cultural durante el Estado de Compromiso (de 1930 aproximadamente a 1973). No obstante, antes de comenzar mi intervención, me gustaría contextualizar las ideas que quiero comentar con ustedes. Así, quizá, podré darme a entender mejor.

En el año en que conmemoramos el centenario del natalicio de Violeta Parra, es necesario valorar su labor de recopilación y la complejidad de su obra creativa y, por cierto, reconocer su sitial de privilegio en la conformación de la cultura popular en nuestro país, tanto desde una dimensión simbólica como política. Sin embargo, también me parece necesario reconocer que, de algún modo, la figura de Violeta Parra excede a la persona de Violeta Parra. Con esto quiero poner énfasis en que hoy nos encontramos frente a la construcción de un discurso sobre Violeta Parra, una representación sobre ella, que es lo que pienso estamos invitados a problematizar en este coloquio.

Pienso que es nuestra responsabilidad como docentes e investigadores abordar de manera crítica estos discursos sobre Violeta Parra, que es provechoso explorar con una práctica de deconstrucción esta figura que, por sus mismas dimensiones y el afán celebratorio con que se apuntala resulta problemática. Esto, porque pienso que en cada proceso de construcción de discursos es posible observar tanto procesos de creación de sentidos y reivindicación, así como de constitución y reproducción de relaciones de poder. Una práctica deconstructiva busca historizar y desarticular estas relaciones de poder, con la condición de que seamos capaces de abordar también de manera crítica los aspectos celebratorios de los discursos sobre Violeta Parra.

Aún con la admiración que la obra de Violeta nos inspira, mi formación académica, habitualmente, me impulsa a complementar los grandes discursos de excepcionalidad, que rescatan el carácter único de la obra de Violeta Parra, con las condiciones estructurales en el desarrollo de nuestra sociedad que posibilitan esta excepcionalidad, historizándola. Esto, con la convicción de que podemos identificar los elementos que todas las personas compartimos también con figuras como Violeta Parra. Pienso que así todos podemos sentirnos legítimos partícipes de la poesía, la música, y la cultura popular.

Por ende, a lo que aspiro es a compartir algunos antecedentes que podrían ayudar a historizar la figura de Violeta Parra a partir de procesos estructurales del desarrollo del campo cultural en Chile durante el período del Estado de Compromiso. Específicamente, lo que podemos entender como cultura popular; luego, quiero explorar la importancia que adquiere la noción de folclor en la configuración de lo popular en este período; y finalmente, quiero proponer como hipótesis la utilidad de pensar a Violeta Parra y su obra desde este marco interpretativo

En primer lugar, resulta complejo utilizar la noción de "lo popular" en términos tales como "cultura popular" o "música popular". Pienso que se trata de una noción polisémica, que decanta diversas significaciones sociohistóricas, y que, por tanto, conlleva diversas perspectivas epistemológicas, sociales y políticas. Creo que es posible identificar cuatro elementos conceptuales, algunos aparentemente contradictorios, alrededor de los que se ha desarrollado históricamente la idea de lo popular.

En primer lugar, lo popular es pensado como un espacio de tradición en oposición a la modernidad, vinculado a las ciencias del folclor y la antropología. Se tiende a pensar lo popular como un repertorio de elementos estables alejados de la modernización, cercanos a la tradición y el ritual, en oposición a la autonomía del arte como manifestación moderna y hegemónica. Esta noción comienza a elaborarse en el siglo XVIII por las corrientes románticas como respuesta a los cambios producidos por la industrialización y urbanización.

El segundo elemento refiere a lo popular como sujeto histórico. En este polo, lo popular aparece como denominación de los grupos subalternos de la sociedad —campesinos, indígenas, obreros y marginalidad urbana, entre otros—.

Evoluciona desde las nociones coloniales de "plebe" y "bajo pueblo" y culmina en la constitución, del pueblo como sujeto histórico con proyección política, que emerge de la mano de los procesos de modernización de las sociedades latinoamericanas, siendo considerado como portador de un proyecto de transformación social.

El tercer elemento es lo popular como legitimación de un orden político. Lo popular en este sentido se eleva como un elemento fundamental para la construcción identitaria que otorga sustento a la instalación de un ideario republicano para las repúblicas decimonónicas y el Estado Nacional-Popular del siglo XX. Si bien lo popular opera como legitimación del orden político, en la práctica el sujeto popular es excluido de la participación en el mismo. Su incorporación sólo será posible como resultado de reformas estructurales llevadas a cabo durante el siglo XX en materia de educación, salud y vivienda, entre otras. Finalmente, el cuarto elemento es lo popular como lo masivo. En este polo lo popular aparece como un espacio cultural mediado por la penetración y recepción de las industrias culturales, en un contexto crecientemente urbano y modernizado. Aquí, lo popular se encuentra en una tensión constante entre la reproducción de una ideología dominante y la diversidad de la cultura popular. Como consecuencia, el espacio de lo popular no es estático, y su estudio exige un permanente análisis en cada momento histórico.

A continuación quisiera abordar algunos antecedentes del desarrollo del campo cultural en Chile para contextualizar el desarrollo del folclor en nuestro país. Esto es relevante debido al vínculo entre la obra de Violeta Parra y la construcción social de la idea de folclor en Chile.

Durante el período del Estado de Compromiso, el campo cultural chileno corresponde a lo que Brunner denomina "constelación moderna de masas", producto de la crisis de hegemonías del período oligárquico, y se encuentra fuertemente marcado por la expansión y reorientación del sistema educacional hacia clivajes modernos. En estas condiciones, el campo cultural se profesionaliza e integra al Estado. Un papel fundamental lo cumple la universidad, núcleo del desarrollo científico, de las artes e incluso de los medios de comunicación de masas. De manera paralela, los emergentes sectores bajos urbanos logran canalizar sus intereses en el sistema de partidos, exigiendo nuevas formas de incorporación. Se hace necesario, entonces, generar representaciones

culturales que movilicen a los sectores populares y que mantengan a raya las pretensiones de las élites tradicionales. Un rol importante dentro de esta tarea la cumple el folclor.

Respecto del folclor en cuanto tal, este surge en el seno del romanticismo alemán del siglo XVIII, como un dispositivo que busca estudiar y representar lo popular y que busca desentrañar el espíritu de un pueblo como fundamento de la nación. El folclor deriva en la constitución de una ciencia sobre el pueblo cuyo objeto son las prácticas simbólicas que caracterizan a cada comunidad orgánica, tales como la lengua, relatos orales, ritos, danzas, músicas, entre otras. A mediados del siglo XIX William J. Thoms acuñó el término "folklore", que adquirió resonancia internacional.

En Chile, y según el profesor Juan Pablo González, los miembros de la élite administrativa ligada al Estado impulsaron durante las primeras décadas del siglo XX un proceso de "chilenización", que levanta elementos del mundo rural, introduciéndose luego en los medios de comunicación masivos como la radio y la producción discográfica. Esto dio origen a lo que González denomina "folclor de masas".

Sin embargo, es la institucionalidad musical que se desarrolló al alero estatal o con vocación pública la que jugará un rol primordial en la movilización política de elementos populares. Como es sabido, el estudio especializado del folclor en nuestro país se inicia con la obra del lingüista alemán Rodolfo Lenz (1863-1938), quien estudió las manifestaciones de poesía popular (Lira popular). Asimismo, en 1909 se funda la Sociedad del Folklore Chileno. Sin embargo, no es sino hasta la creación del Instituto de Investigaciones Folklóricas en 1943 que el folclor es impulsado exitosamente de manera programática. El Instituto pasa, en 1944, a depender directamente de la Facultad de Bellas Artes, desarrollando una importante labor de difusión de repertorios folclóricos y de música popular en circuitos de clase media y alta y en cuyas actividades colaboran diversas reparticiones públicas (entre las que incluso se encuentra el Ministerio del Interior). Asimismo, el trabajo realizado por el Instituto rápidamente se volcó a los medios de comunicación masivos, editando discos y diversos programas radiales. Por otra parte, se impulsó la conformación de conjuntos folclóricos, además de la labor de recopilación en terreno de canciones populares.

Por último, y como debería notarse a partir de lo expuesto, es necesario reconocer en el folclor un dispositivo de "representación de las tradiciones", elaborado fundamentalmente por

los espacios urbanos para visibilizar o movilizar estos saberes populares en un proyecto político de construcción de identidades nacionales. No obstante, es destacable que después de más de 100 años de ciencia folclórica, este discurso sobre lo popular, sigue siendo eficaz entre las personas y las comunidades. Por tanto, cuando hablamos de tradición y folclor, vemos tanto la eficacia de relaciones de poder político así como la construcción de nuevos sentidos para las comunidades.

Para finalizar, quisiera comentar cómo en este proceso de construcción del folclor podemos ver correspondencias con la obra de Violeta Parra y si es posible, por lo mismo, ampliar la conceptualización de su figura en el marco de la reflexión sobre la cultura popular.

En el marco de la institucionalización del folclor en el campo cultural chileno, mención especial merece la figura de Violeta Parra. Su trayectoria discurre en un permanente tránsito entre la vida rural y la urbana, encontrando en su historia familiar un punto de encuentro que unifica los sectores populares con los medios. Su validación institucional en el campo cultural constituye un ejemplo del levantamiento e incorporación de los sectores populares a posiciones crecientemente privilegiadas de este campo (proceso, por cierto, no exento de tensiones). Asimismo, su obra se desplaza desde la labor recopilatoria a una labor creadora de marcado corte contrahegemónico, permitiendo pensar el heterogéneo espacio de lo popular como una instancia de crítica situada analíticamente como contrapuesta a las élites e incluso al Estado como instrumento de las mismas.

Ahora bien, como hipótesis, pienso que es posible interpretar la obra de Violeta Parra a partir de una redefinición de lo popular en los siguientes términos.

En primer lugar, especialmente en su trabajo recopilatorio, pero también como una referencia permanentemente presente pero tensionada, se encuentra el trabajo con la tradición. En su etapa creativa, la tradición, lejos de ser abandonada es tomada y actualizada. La tradición y la modernidad se encuentran en su obra, ejemplificada en su experimentación tímbrica, rítmica y armónica.

Respecto del sujeto histórico representado, tanto en su biografía como en su obra se aprecia la presencia de los grupos subordinados de la sociedad. Asimismo, posiblemente en su obra posterior (especialmente en sus últimas composiciones) se puede ver un desplazamiento hacia un discurso testimonial que problematiza el rol

de la mujer (problematización también patente en su propia experiencia de vida).

En relación al correlato simbólico del Estado Nacional, podemos ver una correspondencia entre el trabajo de Violeta Parra y otros(as) investigadores(as), recopiladores(as) y artistas. Asimismo, existe una correspondencia con esfuerzos institucionales de incorporar a los grupos subordinados bajo la etiqueta de la cultura popular o el folclor. Por supuesto, la dimensión política no está exenta de tensiones con el Estado como forma institucionalizada de poder, por lo que tanto hay participación en las instituciones culturales así como crítica abierta a la hegemonía burguesa.

Finalmente, Violeta Parra experimenta una circulación en espacios de desarrollo cultural y artístico progresivamente modernos (institucionalidad artística) e incluso en soportes masivos (industria discográfica). Esta presencia es clave para su posterior valoración por movimientos como la Nueva Canción Chilena y, a nivel general, para las posteriores generaciones, en la medida que constituye la conformación de un repertorio/archivo con importante presencia y apropiación social.

Como sabemos, la obra de Violeta Parra es una de las fuentes fundamentales de las que bebe la Nueva Canción Chilena. En este sentido, la década de los sesenta del siglo pasado es fundamental. En ella asistimos al fortalecimiento de las lecturas políticas de lo popular, en un ambiente de creciente radicalización política. Mi impresión es que, desde entonces, y a partir de los procesos esbozados, la figura de Violeta Parra cobra la importancia que hoy celebramos y resignificamos.

REPRESENTACIONES DE VIOLETA PARRA A PARTIR DE LOS DISCURSOS SOBRE SU FIGURA

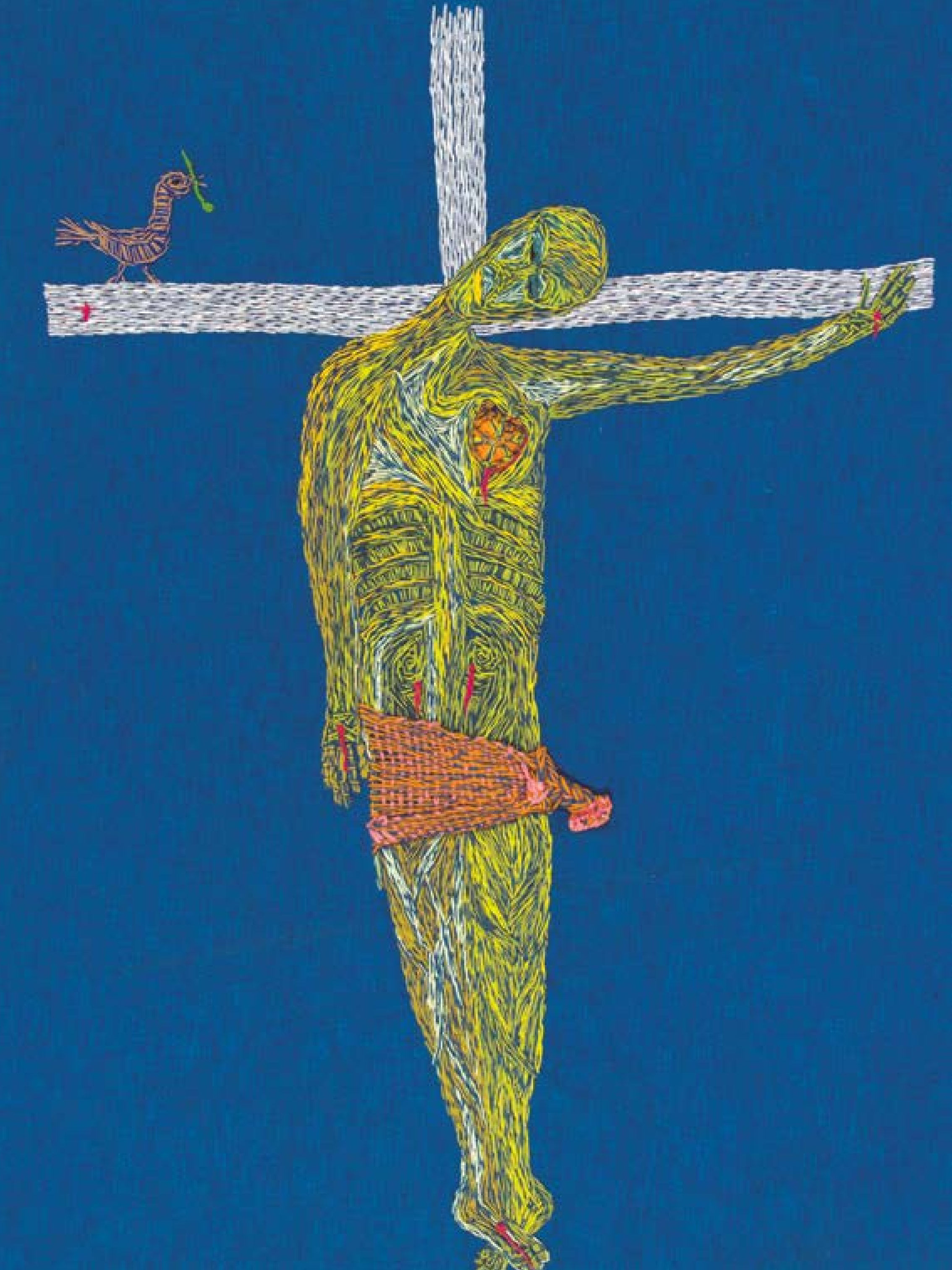
Lorena Valdebenito

Estamos en el año de Violeta Parra conmemorando, pero también analizando los énfasis de esta celebración para comprender cómo aparece representada la figura de Violeta Parra en los discursos que se han ido construyendo en torno a ella. A partir de esta idea, he desarrollado mi tesis doctoral, entendiendo que Violeta es un personaje complejo de historiar, comprender y significar, porque inmediatamente surgen categorías binomiales que tienden a polarizar su figura. Por ejemplo, el hecho de que sea campesina e intelectual al mismo tiempo es inusual, sobre todo para la validación de un personaje tan importante como Violeta en la actualidad, pero también cuando estaba viva. Si pensamos en artistas que provenían de un lugar similar al de Violeta, como Gabriela Mistral o Víctor Jara, podemos notar que su origen campesino no es tan cuestionado para validar su propuesta artística, como sí ocurre con Violeta, cuando se intenta legitimar su figura.

En el ámbito de las creencias, mantenía ideas cercanas a la religiosidad popular aunque no era estrictamente católica, pero sí religiosa. En su obra remite a estos conceptos de religiosidad popular, como en el *Cristo en bikini*, por ejemplo, pero al mismo tiempo tiene ideas marxistas. Entonces, su figura está en un constante vaivén y se pueden apreciar por lo menos cinco discursos articulados a través de la prensa y de libros biográficos útiles para analizar cómo se ha proyectado a Violeta Parra en los últimos años.

El primer discurso es el de Violeta mitificada. Este surge con su muerte, después de la cual se la representa como una heroína, como santa y ahí hay un tópico que dialoga con lo popular, con la imagen de Violeta transformada en animita. Es el caso de lo que sucede en el local de baile la Maestra Vida, donde tenían una foto de ella a la cual le prendían velas; actualmente allí hay luces que representan esta idea de que está viva, como una idea de mitificación.

Está también la idea de Violeta canonizada. Aquí aparece la academia, o la medida para apreciar la música de Violeta en la academia. Desde la música docta se valoró mucho "El gavilán", las "Anticuecas" y la música para guitarras solas. Los circuitos académicos estaban atentos a estas composiciones alejadas del



canon, principalmente por su carácter híbrido que, si bien fueron elaboradas desde la tradición folclórica, presentan a la vez elementos cercanos al lenguaje musical clásico.

Hay un discurso interesante en ese sentido, ya que son pocos los que se atreven a abrir un debate sobre esta valoración e identificarla como música popular, y a su vez establecer los posibles límites entre lo docto y lo popular en la creación, un tema muy difícil de abordar en Violeta.

Surge también Violeta autora, en la que la dimensión autoral es múltiple. En ese sentido identifico diversas categorías: como cantora con una vertiente del canto a lo humano y a lo divino; como folclorista, en la que sus canciones —como "La jardinera"— son un ícono de la tradición campesina y ella las replica casi sin cambiar nada de la estructura; sobre todo como cantautora en Las últimas composiciones, que aunque ya venía creando canciones de autor en los años 60, en su último trabajo discográfico esta noción aparece más discursivamente, y después como compositora pensando en la música para guitarra sola. También, Violeta mujer, en la que se presenta un tamiz de clase para valorarla. Es el discurso del "asombro" por lo que puede lograr alguien "pobre" y convertirse en un personaje importante, con discurso e ideas claras. Por último Violeta suicida o "suicidada"; no se nombra el suicidio de Violeta en ninguno de los libros, la muerte se elude. El hecho de que Violeta, por ejemplo, esté hoy en un museo también es una forma de mantenerla viva. El tríptico que a una le dan cuando va al museo dice "te invito a que conozcas mi casa", como si viviera ahí, como si estuviera representada en esta mitificación. Hay algunas categorías que parecen interesantes respecto a la muerte como fenómeno ya acontecido, cuando Violeta cuatro años antes de su muerte anuncia que se va a morir, hecho constatado en El libro mayor de Violeta Parra, escrito por su hija Isabel Parra, en el cual también aparecen cartas a Nicanor, muy intensas, en las que le decía que "sentía que ya se había muerto, que era como un ataúd". Entonces, aparece la muerte como una especie de prepotencia hacia a ella, también está consignado que le dijo a Margot Loyola "yo soy la que mando la muerte, yo decido cuando me voy a morir".

LO POPULAR, LA MÚSICA POPULAR Y SUS TENSIONES

Juan Pablo González

Desde la propuesta de comprender las aproximaciones a lo popular que aparecen en la figura de Violeta Parra, lo primero que debo decir es que ella lo tensiona todo. Cuando alguien le aplica una categoría a Violeta, ella la tensiona. Hay una primera tensión como sujeto popular, campesino, chileno. En casi el único registro audiovisual en que podemos verla hablar, lo hace en francés, en la televisión suiza en Ginebra, y eso no encaja con la figura de sujeto popular. Pero hay algo más profundo, que tiene que ver con el artista. El artista abandona su clase y se convierte en un "desclasado", en el buen sentido del término: es alguien que trasciende la categoría social y no está en un lugar en particular. En ese sentido, Violeta podría haber ascendido socialmente por el hecho de ser artista, pero ella se desvincula de ese mundo y más bien va a visitar sus orígenes populares, campesinos. El hecho de querer vivir en una habitación con piso de tierra, no es algo que un campesino quiera hacer si tiene los medios como para ponerle madera al piso, entonces también hay un gesto de Violeta de voluntad, que puede ser leído como "contracultural", —aunque este sea un concepto algo cuestionado en los estudios sociológicos sobre los años 60—, pero ciertamente hay una tendencia a ir contra la corriente y volver a las raíces, cuando el campesino lo que quiere es venirse a Santiago. Por cierto, eso fue algo que ella hizo en algún momento, y se vino a la capital y quería cantar en la radio, pero su hermano Nicanor la ungió como folclorista. Hay un acto consciente de Nicanor cuando volvió de Oxford, en el mismo momento en que Neruda regresaba del exilio y Delia del Carril la recibía en su casa de La Reina, produciéndose una especie de bautizo de Violeta Parra como una "auténtica" folclorista y cantora campesina. El mundo intelectual chileno la redirigió hacia sus orígenes, algo que naturalmente estaba dejando atrás al venirse a Santiago. Ella también quiso ser moderna, y ahí surgió la música popular como vehículo de modernidad. Existe una forma de transgresión del sujeto popular folk, que ella abandona, pero que después reelabora.

Al concebirla como folclorista todo se complejiza más, en la medida que también es creadora. Por ejemplo, Margot Loyola, es una folclorista que ex profeso deja fuera su veta creadora, pero Violeta no, ella lo mezcla, porque

se entendía como una creadora libre que no tenía que darle explicaciones a nadie, porque su obra valía por sí misma. Es el caso de lo que sucede con el "Rin del angelito". Es muy probable que varios chilenos hayan conocido la tradición del "velorio del angelito" por esta canción, aunque el velorio del angelito no tenga nada que ver con el rin, que es un género chilote instrumental, que no se canta. Según Osvaldo Cádiz, fue en un encuentro de folcloristas latinoamericanos donde Violeta conoció el rin del grupo de Margot Loyola. Loyola presentó el rin que había recopilado recientemente en Chiloé. Ella se acercó a Margot y le dijo: "Qué interesante este ritmo, lo quiero aprender, voy a hacer algunas canciones, y pronto aparecieron "Run Run se fue pa'l norte", "El 'Albertío'" y el "Rin del angelito", todas con ritmo de rin. Ese es un acto transgresor al folclor, porque no lo está reproduciendo, lo está utilizando creativamente, que es lo interesante en Violeta. Lo mismo sucede con "Gracias a la vida". Violeta Parra recogió de la sirilla —género en seis octavos sobre el que se basa la canción—, la estructura musical para componerla, luego de un viaje que realizó a Chiloé en 1959. Después la tocó en charango, el año 1966, en un acto experimental y adelantado a su época, porque se trataba de alguien con un aura de folclorista, de autenticidad, de patrimonio, de veracidad, entonces hay nuevamente una transgresión absoluta. Esta transgresión estuvo presente también cuando entró al mundo masculino del canto a lo humano y a lo divino, según una publicación de Micaela Navarrete hay otra mujer en la historia: Rosa Araneda, pero lo habitual en la tradición popular, es que el mundo del poeta sea masculino, y el de la cantora femenino (Navarrete, 1998). Cuando Violeta tenía su programa en la Radio Chilena, llegó un día con un guitarrón para reconstruir el Contrapunto del Mulato Taguada y Javier de La Rosa, con libretos de Nicanor Parra y Gastón Soublette.* Años después, su hijo Ángel Parra va a tomar, como su madre, el guitarrón. Él le puso cables e inventó el guitarrón eléctrico. Un acto que continúa con la transgresión de Violeta.

Respecto a la música popular urbana, es significativo que haya titulado su último disco Las últimas composiciones, en una época donde el concepto de "composiciones" tenía mucho más que ver con las obras de compositores chilenos de la academia que con canciones. De ahí que hable

---

* Para realizarlo, se inspiraron en un contrapunto mítico de paya que duró varios días en Curicó, en un desafío entre el mundo erudito y oculto de don Javier de la Rosa y el mundo bajo popular del Mulato. Cuenta la leyenda que el Mulato perdió y se suicidó.

de sus últimas composiciones y no de sus últimas canciones: es una forma de tomar distancia de la canción popular de su época. En Chile, durante el año 1966, estaba declinando la Nueva Ola y se empezaba a escuchar fuertemente la balada de Buddy Richard, del Pollo Fuentes, y grupos de rock chileno como los Mac´s, que grabaron en los mismos estudios que Violeta Parra. Sonaban también Los Vidrios Quebrados, y el rock chileno se cantaba en inglés y en español. En España, se comenzaba a conocer a Joan Manuel Serrat, que llegaría dos años después a Chile. Además, hay una esfera del ámbito de la música popular urbana, mediatizada y modernizante muy potente, donde las canciones se acompañaban de orquestas —con el modelo del Festival de San Remo—, entre otros recursos asociados al espectáculo. Pero Violeta no, ella se desmarca de esa escena y se mantiene tocando su guitarra, el charango, el cuatro. En esos años Violeta grabó Las últimas composiciones en un estudio llamado Splendid, donde solamente utilizó un poco de reverberación y nada más. El resto es esa austeridad, ese gesto contestatario a lo que está ocurriendo. Ella está permanentemente contrariándolo todo.

Referencias bibliográficas

Navarrete, M. (1998). *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago: Dibam.

REFLEXIONES FINALES

Patricia Díaz-Inostroza

Lo primero es plantearse cómo enfrentamos a un personaje tan complejo como Violeta Parra. Por ejemplo, lo que significó para el mundo de la academia, su experiencia con Miguel Letelier, quien le dijo que debía transcribir a partitura "El gavilán" para que el mundo no se perdiera esa magnífica creación de 1958 y 1959 —cuestión que terminó haciendo él — una obra compuesta para ballet, guitarra y voz. O lo que ocurrió con Gastón Soublette, quien siempre reconoció el talento de Violeta desde la academia, un mundo que estaba muy lejos del canto "popular", pero que se interesó también en trascribir sus composiciones. Entonces, es necesario reflexionar desde un espacio crítico para seguir descubriendo por qué Violeta significa tanto a los chilenos y a los latinoamericanos.

Es importante considerar el estudio de Violeta Parra, desde las investigaciones que se han realizado sobre música popular en Chile, en un contexto donde el fenómeno de la música popular comienza a entenderse como "nuestra música", la que corresponde a nuestros tiempos, la que significa. Así, nos damos cuenta de que no solo

merece ser estudiada, sino también considerada como fenómeno y experiencia social. A pesar de la intención de deconstruir la figura de Violeta Parra y, por tanto de concebirla como un personaje complejo, persiste la admiración por ella. Es decir, se nos escapa, por más que pongamos en tensión al personaje en espacios reflexivos. Parece increíble que haya vivido tan pocos años, a la luz de tanta creación.

Me gustaría hablar igualmente de las reinvenciones de la propia Violeta consigo misma. El camino de Violeta empezó en forma natural, cuando comenzó a cantar y se ganaba la vida como cualquier artista popular, interpretando canciones de moda para ganar dinero. Pero se sintió atrapada, se reinventó, y ya no fue la misma. A partir de una recopilación de archivos fotográficos de Violeta en distintas etapas de su vida, reconstruí parte de su historia. Lamentablemente las fotografías más conocidas son de la última etapa, cuando estaba en su zona oscura, vestía de negro y comenzaba a pensar en la muerte. Se tiende, entonces, a ver a Violeta de esa manera, pero sus canciones y su vida indican otra cosa. En las distintas imágenes se puede observar una Violeta absolutamente distinta a esa representación. Al principio, cuando comenzó cantando en quintas de recreo, cuidaba mucho de su imagen al momento de subirse al escenario. Luego se casó y aparecía junto a su marido con traje de señora, con sombrero y zapatos blancos, muy elegante. Había ascendido en la escala social y, en ese momento, comenzó a cantar música española bajo el nombre artístico de Violeta de Mayo. Se llamó así pensando seguramente en los acontecimientos españoles por motivos de la independencia, en ese periodo de sublevación y emancipación que los españoles celebran el 2 de mayo. Esa etapa de Violeta duró como cuatro años, incluso participó en una competencia en la que ganó a los propios españoles. Pero pronto se dio cuenta de que podía verse asociada a un símbolo franquista y que esa forma de proyectar la música no era la suya.

Junto a su hermana Hilda empezaron cantando canciones de repertorio popular chileno, que mezclaba varias cosas, no solo lo tradicional. Con Hilda le fue bien: tenían un público numeroso y alcanzaron a grabar siete singles. En ese momento Violeta se dio cuenta de que a la gente le gustaba el folclor. Así comenzó la tensión: Hilda quería seguir cantando canciones que le gustaran al público, mientras Violeta empezaba a interesarse por una propuesta más creativa. Las hermanas estaban en momentos distintos y decidieron

separarse como dúo. Al mismo tiempo, Nicanor aconseja a Violeta seguir la ruta de Margot Loyola, “ahí te vas a encontrar con un monumento”, le dijo. En las fotografías de esa época aparece con un traje de china, de folclorista, un traje estereotipado, repitiendo lo que hizo con las canciones españolas, cuando se vestía así. Pero eso cambió, se dio cuenta de que no era auténtico y, como ella misma contaba, el año 1953 se encontró con Rosa Lorca. De ahí que confiese que “había nacido artísticamente a los 35 años”. En ese momento, se va acercando más a la Violeta que conocemos, la de encontrar las canciones y componer en base a las tradiciones.

Luego vendría todavía otra Violeta Parra, la del último momento, cuando ella es una trovadora, una cantautora, una poeta que canta. Es ahí cuando aparece la Violeta que nos sobrecoge, al igual que los grandes artistas como Goya, García Lorca o Gabriela Mistral, cuando puede expresarse sin tocar lo que es la tradición o sin tener que musicalizar a los poetas. Es la etapa de la genialidad, cuando comienza la vida vertiginosa e impresiona con la forma que tiene de expresarse creativamente. Se apasiona tanto por el sentido de la vida, del arte, del amor, que llega un momento en que ya no da más. Y aparece el tema del suicidio. Realiza Las últimas composiciones, porque son, efectivamente, sus últimas composiciones. Cuando Hilda le pregunta ¿por qué le pusiste así?, ella dice “porque son las últimas”. Ese álbum es un testamento, ella lo planificó como una despedida y cada una de esas canciones han sido pensadas como mensajes y venganzas; ese disco lo dice todo. Es complejo entrar en la dinámica de Violeta Parra en ese periodo de vida, que son prácticamente los últimos diez años, ahí dejó su huella, como los artistas universales lo hacen en distintas épocas.

Simón Palominos Sociólogo y docente de la Universidad de Chile, especialista en estudios culturales. Autor de: *Paradigms of Participation in the National Council for Culture and Arts: challenges on representation, recognition, access to creation and reception in post-dictatorship Chilean public cultural policy* (2016).

Lorena Valdebenito Máster en Música Hispana de la Universidad de Salamanca; candidata a doctora en Musicología, Universidad de Salamanca. Miembro del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas, del comité editorial de la revista *Cisma* y de la revista *Neuma* de la Universidad de Talca. Docente e investigadora del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado en los programas de pregrado y postgrado.

Juan Pablo González Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles. Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus dos últimos libros son *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes* (2013) y *(Des)encuentros en la música popular chilena. 1970-1990* (2017).

Patricia Díaz-Inostroza Doctora en Estudios Americanos por la Universidad de Santiago de Chile. Presidenta de la Fundación Memoriarte. Jefa del Departamento de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional. Entre sus publicaciones destacan *El canto Nuevo. Un legado musical* (2007) y *Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia del Cono Sur* (2016).







Alfonso Molina Leiva

VIOLETA PARRA

Diario *El Mercurio*
Santiago (1966)

“Suplemento Dominical”,
de El Mercurio. Edición del
16 de octubre de 1966, p.16.

En la comuna de La Reina, en el límite aquel en que la ciudad deja de ser tal y empieza a tener su dominio el campo, se encuentra levantada una carpa grande y vistosa con una entrada rústica formada por troncos y un *parking* para los coches de las visitas. Esa carpa es el orgullo de Violeta Parra, bajo ella tienen su imperio la guitarra y el brasero. Con sólo acercarse basta para escuchar los acordes de una tonada, una cueca, una refalosa o tal vez un cachimbo. Un interior amplio con sillas de madera y totora, y largos mesones de madera en bruto sobre piso de tierra.

—Me gusta sentarme en la tierra porque sé que estoy firme y sentir la naturaleza en mí. Palparla con mis manos y sentirme cerca de ella para poder olerla. Para mí no hay nada más hermoso que las que las cosas rústicas, quiero emplear todo lo que la naturaleza da y emplearlo tal como de ella nace.

Dentro de aquella carpa uno se siente transportado a otro mundo, al mundo de la música y del lenguaje sencillo y claro, al mundo del sueño, del amor, de la meditación, a aquel lugar

que nos brinda la naturaleza de los verdaderos hombres, que es mundo de la canción.

Un poco de música en que se expresa la alegría del hombre del norte, del centro o del chilote, una cuantas sopaipillas, queso, empanadas, unos tragos de mistela y un brasero al centro con jugosos trozos de carne, de asadito a lo divino, brindan al visitante ese complemento tan necesario para sentirse unido a la alegría de las canciones que interpretan noche a noche los mejores exponentes de nuestro folclor presididos por la mejor de las anfitrionas: Violeta Parra.

Allí no hay inhibición de ninguna especie, todo el que entra participa del espectáculo, conversa con el intérprete y se le puede invitar a compartir su mesa. Todos son amigos y todos cantan semejando un ambiente familiar con una muy buena dueña de casa.

Llegué un día de lluvia, era temprano y la función

no empezaba. No estaba muy seguro de encontrarla allí porque pensaba que aquel lugar era sólo donde iba a cantar, creía que vivía en un departamento en el centro de Santiago, al igual que la mayoría de los artistas, en una casa llena de lujos y sobre todo ella, que ha recorrido la mayor parte de Europa y América dando a conocer nuestras canciones. Pero no fue así. Me hicieron pasar a la parte trasera de la carpa donde se encuentra una casita de adobes, más bien dicho a una pieza, sólo una, donde ella vive y que compone toda su casa.

El recibimiento que me dispensó fue el más extraño del que hasta entonces había sido objeto. Fue algo así como una especie de advertencia a posibles dudas que yo pudiera tener con respecto al lugar donde vive, y al mismo tiempo un saludo. O sea, no dejaba lugar a interpretaciones equívocas.

—Adelante —dijo—. Esta es mi casa, así vivo yo.

No sería difícil dar una descripción del lugar, pero más fácil resulta decir que basta con imaginarse una casita de campo, hecha con adobes, de techo bajo y piso de tierra. De ese suelo de conformación irregular, en que los muebles difícilmente guardan una posición nivelada. Estaba recostada en la cama porque, según me explicaba, había trabajado hasta tarde, y luego comenzaba a llegar el público y la velada se prolongaría hasta avanzadas horas de la noche. Digo que la encontré recostada en la cama, porque inmediatamente al lado de la puerta se encuentra lo que hace de dormitorio, como asimismo un poco más retirado está el comedor y también unos sillones que representan el living. Todo en una sola pieza. Sobre la cama tenía unos instrumentos musicales que eran unas guitarras pequeñas hechas con caparazón

de animales y de muchas cuerdas, traídas de una reciente gira que había realizado a Bolivia, además de un cuatro venezolano. Su velador lo constituía un tronco rudimentario, y las frazadas se componían de unos chales confeccionados por ella misma. Mientras conversábamos, afinaba aquellos instrumentos y me contaba que la casa la había construido ella misma. Los adobes los había hecho con barro de su patio y el diseño era propio, así como también había dirigido la obra.

—Prefiero vivir así en vez de tener una casa de lujo, que fácilmente podría hacerlo. A usted le parecerá extraño todo esto, que viva así, sin lo que otras personas llaman comodidades. Para mí esto es comodidad, me crié en el campo y viví así largo tiempo, y jamás cambié mi modo de vida.

¿Qué mayor satisfacción puede desear una persona que dormir en una cama hecha por ella misma y vivir en una casa construida con sus propias manos? Cuando quise saber sobre su niñez, me dijo:

—No le encuentro mayor interés hablar sobre mi infancia, que fue como la de todos los niños; además mucha gente la conoce y no tiene nada de extraordinario. Éramos pobres, somos muchos hermanos y mi padre era profesor de música en un pueblito de Chillán, y también algo aficionado a la bebida. Mi primera expresión de actuación en público fue un día en que yo me di cuenta de que no había dinero para alimentarnos. Tomé mi guitarra (no tendría más de 11 años) y junto con mis hermanos menores salí a cantar al pueblo provista con una canasta. Cantamos en la calle y no recibíamos dinero, sino que alimentos y frutas. Pasamos gran parte del día fuera del hogar, y ya tarde volvimos con la canasta llena de comida para nuestra casa. Mi madre estaba muy preocupada y nos esperaba intranquila. Cuando llegamos y le narré lo que habíamos hecho, nos abrazó y lloró inconsolablemente, y posteriormente me dio un gran sermón. No salí nunca más a cantar a la calle y mucho menos a pedir comida.

Luego nos trasladamos a Temuco, a un pueblo al interior de la provincia. Aquel viaje que realizamos en tren tiene un amargo recuerdo para mí. Durante el trayecto me sobrevino una espantosa enfermedad que no era otra que la temida viruela, la que me contagié en el coche en que viajábamos. Llegamos con grandes esfuerzos al pueblo al que mi padre fue trasladado y pasé muchos días en cama, al borde de la muerte. Realmente no sé cómo me salvé.

Su rostro guarda hoy las huellas
de aquella terrible enfermedad.

—En aquella provincia pasé los mejores días de mi vida y aprendí lo que es la alegría y sufrimiento. En realidad, no creo que haya más cosas de importancia en mi niñez que recordar, salvo lo principal, que fue el gusto por la música chilena que empecé a practicar en esa temprana edad.

Quiero que ponga en lo que va a escribir —dijo—, todo lo que ve, lo que se hace en esta carpa y lo que presencia la gente que aquí viene. No escriba cosas hermosas acerca de mí ni aquellas que puedan ser apreciaciones subjetivas, así

como también narre exactamente el modo de vida, y que su interpretación quede a cargo de aquel que me visita y el que me conoce. Deseo que lleguen a esta carpa y se den cuenta personalmente de lo que aquí se realiza y cómo se canta el verdadero folclor. Ojalá que por medio de esta entrevista se invite a todos a visitarme y decirles que vengan a cantar junto a mí, no tengo plata para gastar en propaganda y quiero aprovechar esta oportunidad. La mantención de la carpa y el pago de los artistas me llevan gran parte de las entradas.

Ella sola financia las giras que realiza por el país, como asimismo los artistas invitados que trae del extranjero. Últimamente la visitó un conjunto de música boliviana que actuó con gran éxito. Hay una especie de borrón o nube sobre Violeta Parra que no la deja mantenerse tranquila y completamente satisfecha, y ello es causado por la ausencia de juventud en su carpa, esa juventud formada por estudiantes que son portadores de la alegría y la felicidad de nuestra época. Ellos no van a visitarla, los que van por lo general son matrimonios y gente mayor de edad. Me comentó que francamente lamenta la indiferencia de los jóvenes

por estas reuniones de música folclórica, acentuada además porque compuso para ellos una canción con gran cariño y dedicación, especialmente dirigida a los estudiantes.*

Narró sus experiencias del viaje realizado a Europa y América y de las atenciones muy especiales que recibió en Francia. Después de largo rato de conversación, tuve que retirarme porque empezó a llegar público para esa noche, dejando atrás ese maravilloso lugar que constituye el sueño realizado de una mujer que ha dedicado íntegramente su vida a la música de nuestro pueblo, que quiso dejar en mí una cordial invitación para todos aquellos que quieren ver y escuchar cómo se canta con real dedicación nuestra música chilena.

* “Me gustan los estudiantes”.





ÍNDICE DE IMÁGENES
(POR ORDEN DE APARICIÓN)

La cantante calva, arpillera (1960)
Archivo FVP

Violeta junto a un enmascarado Gilbert Favre
Archivo FVP

La cueca, arpillera (1962)
Archivo FVP

Fresia y Caupolicán (detalle), arpillera (1964-65)
Archivo FVP

Violeta Parra (1966)
©Raúl Álvarez

Primera versión manuscrita de "Gracias a la vida"
Archivo FVP

Combate naval I, arpillera (1964)
Archivo FVP

Árbol de la vida, arpillera (1963)
Archivo FVP

Los conquistadores, arpillera (1964)
Archivo FVP

Afiche para la exposición de Violeta Parra
en el Pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas
del Palacio del Louvre (1964)
Archivo FVP

Las tres Pascualas, óleo (1964)

Violeta Parra (1957)
© Sergio Larraín/ Magnum Photos

La hija curiosa, óleo (1964)
Archivo FVP

*Las tres hijas del rey depositan el corazón
y los ojos de su padre en una vasija*, óleo (1964)
Archivo FVP

Fiesta en casa de Violeta, óleo (1964)
Archivo FVP

Violeta en el Teatro Plaisance, París (1964)
Archivo FVP

Cristo en bikini, arpillera (1964)
Archivo FVP

Mitin 2 de abril, óleo (1964)
Archivo FVP

Violeta tocando la guitarra
Archivo FVP

Violeta, Gilbert Favre y Los Choclos en La Paz, Bolivia
Archivo FVP

Los poemas, décimas, letras de canciones y entrevistas utilizadas en este libro provienen en su mayor parte de las siguientes publicaciones:

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017).
Cancionero Popular Violeta Parra.
Santiago: CNCA.

García, M. (2016).
Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas (1954-1967).
Santiago: Catalonia.

Miranda, P. (2016).
Violeta Parra. Poesía.
Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso.

Parra, Á. (2006)
Violeta se fue a los cielos.
Santiago: Catalonia-UDP.

Parra, I. (1985)
El Libro Mayor de Violeta Parra.
Madrid: Ediciones Michay.

Parra, V. (1965).
Poésie populaire des Andes.
Paris: Maspero.

Parra, V. (1971)
Décimas.
La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

Parra, V. (1976).
21 son los dolores.
(Prólogo y selección de Juan Andrés Piña).
Santiago: Aconcagua.

Parra, V. (1979).
Cantos folklóricos chilenos.
Santiago: Nascimento.

Parra, V. (2011).
Décimas. Autobiografía en verso.
Santiago: Sudamericana.

VIOLETA PARRA

DESPUÉS DE VIVIR UN SIGLO

EDICIÓN ESPECIAL
OBSERVATORIO CULTURAL

EDICIÓN GENERAL
Claudia Guzmán Mattos (CNCA)

APOYO EDITORIAL
Javiera Blanco Herrera (CNCA)
Juan Enrique Serrano Moreno (CNCA)
Matías Moscoso Salvo (CNCA)

COMITÉ EDITORIAL
OBSERVATORIO CULTURAL
Diamela Eltit, Paulo Slachevsky,
Tomás Peters, Pamela López,
Tania Salazar (CNCA),
Constanza Symmes (CNCA),
José Ancan (CNCA),
Miguel Ángel Viejo (CNCA),
Marcelo Varela (CNCA)

EQUIPO COORDINADOR
VIOLETA PARRA 100 AÑOS
Tania Salazar Maestri
María Loreto Araya Ignat
Andrés Bermúdez Ballesteros
Ana Victoria Esfornos González
Francisca Mancilla Salas

AUTORES
Bernardo Subercaseaux, Sonia Montecino,
Marisol García, Maximiliano Salinas,
Paula Miranda, Elisa Loncon,
Felipe Quijada, Gastón Soublette,
Simón Palominos, Lorena Valdebenito,
Juan Pablo González, Patricia
Díaz-Inostroza

DIRECCIÓN EDITORIAL
Tal Pinto Panzer (CNCA)

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Soledad Poirot Oliva (CNCA)

IMÁGENES
Archivo CNCA
Archivo Cenfoto-Universidad Diego Portales
Fundación Violeta Parra
Fundación Museo Violeta Parra
Antonio Quintana
Mario Guillard
Sergio Larraín
Raúl Álvarez

Imagen de sobrecubierta:
Sin título (óleo de Violeta Parra)
©Archivo FVP
Imagen de portada: Violeta tocando guitarra
©Archivo FVP



AGRADECIMIENTOS
A Cenfoto-UDP.
A la Fundación Violeta Parra y a la Fundación Museo Violeta Parra
por autorizarnos a reproducir parte importante de su obra visual
y algunas fotografías de su archivo.

COLOFÓN
Para los ensayos y páginas finales de este libro se utilizó la tipografía
Australis, creada por el diseñador y tipógrafo chileno Francisco Gálvez.
Los interiores fueron impresos en papel bond ahuesado de 80 g.
Para la sobrecubierta se usó papel Rives linear de 250 g
y para tapas, cartulina sólida de 240 g.

Se imprimió en agosto del año 2017 en los talleres de A Impresores S. A.,
en la ciudad de Santiago (Chile).

Se imprimieron 2.200 ejemplares.





MINISTRO PRESIDENTE
Ernesto Ottone Ramírez
SUBDIRECTORA NACIONAL
Ana Tironi Barrios
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS
Loreto Cisternas Natho (S)

ISBN (papel): 978-956-352-242-6
ISBN (pdf): 978-956-352-243-3

www.cultura.gob.cl